Johann Joachim Quantz

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen

Kritisch revidierter Neudruck
nach dem Original Berlin 1752

Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen
von
Dr. Arnold Schering

1. Auflage 1906
2. Auflage 1926

Eigentum des Verlegers für alle Länder
C. F. Kahnt, Leipzig
1926

Vorwort des Herausgebers.

Neben den theoretischen Schriften von Mattheson, Marpurg, Phil. Em. Bach, Leop. Mozart und Türk bildet der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ von Johann Joachim Quantz[1]) die wichtigste Quelle für die Kenntnis der Musikübung und Musikauffassung im 18. Jahrhundert. Zwei Jahre nach dem Tode Joh. Seb. Bachs erschienen, mit musterhafter Gründlichkeit abgefasst, auf jeder Seite den vielseitig gebildeten, ausgedehnte Sachkenntnis mit scharfem Urteil verbindenden musikalischen Lehrmeister des grossen Friedrich verratend, fasst das Werk die Grundsätze der musikalischen Praxis der Zeit so treffend und dabei weitherzig zusammen, dass ein

[1]) Johann Joachim Quantz wurde am 30. Januar 1697 in Oberscheden bei Göttingen als Sohn eines Hufschmieds geboren. Der Knabe zeigte früh musikalische Anlagen und kam nach dem Tode des Vaters (1707) zu seinem Oheim Justus Quantz, Stadtmusikus in Merseburg in die Lehre. Die Anfänge der Komposition studierte er beim Organisten J. Fr. Kiesewetter in Merseburg. Im Jahre 1713 verliess er die Stadt, wanderte nach Radeberg und Pirna, wo er zum ersten Male die Instrumentalkonzerte des soeben berühmt gewordenen Vivaldi kennen lernte, und trat 1716 in die Kapelle des Stadtmusikus Heine in Dresden. Hier, im Eldorado der Komponisten und Musiker, fand er Gelegenheit, seine Anlagen weiter zu entwickeln und namentlich seinen Geschmack an berühmten Vorbildern zu schulen. Reisen nach Wien, wo er aus Zelenkas und Fux' Unterweisungen Nutzen zog und den von ihm nicht sonderlich hoch geschätzten Tartini kennen lernte, und nach Warschau, wo der kurfürstliche Hofstaat häufig Aufenthalt nahm, förderten ihn. Hatte er bisher als Violinist, Trompeter und Oboist geglänzt, so widmete er sich alsbald unter Buffardins Leitung ausschliesslich dem Flötenspiel. Noch war aber seine Ausbildung nicht abgeschlossen. Mit kurfürstlichem Urlaub versehen zog Quantz 1724 im Gefolge des sächsischen Gesandten Lagnasco über die Alpen, um durch damals weltbekannte italienische Musikergrössen die Sanktion seines Talents und seines Könnens zu erlangen. Gasparini in Rom, Scarlatti in Neapel, Vivaldi in Venedig, Mart. Bitti in Florenz und eine Reihe anderer Komponisten und Virtuosen kreuzten seinen Weg, der ihn 1726 weiter über Genf und Lyon nach Paris und London führte. Man muss seine äusserst lebendig geschriebene Selbstbiographie in Marpurgs „Hist.-Krit. Beiträgen“, I, S. 197 ff. lesen, um sich über die ausgezeichnete kritische Befähigung Quantzens, seinen gesunden Musiksinn und hellen Verstand ein Urteil zu bilden. Ueberall aufmerksam prüfend, das Neue leicht auffassend und auf seinen Wert hin abwägend, mag er 1727 mit einem nicht unbeträchtlichen Erfahrungsschatze bereichert in seine Dresdener Stellung zurückgekehrt sein. Als 1733 Friedrich August I. starb und eine Eingabe an dessen Nachfolger um Erhöhung des Gehalts ohne Erfolg blieb, zögerte Quantz nicht, das glänzende Anerbieten Friedrichs des Grossen, als preussischer Kammermusikus und Hofcompositeur mit 2000 Talern Gehalt nach Berlin zu kommen, anzunehmen. 1741 siedelte er dorthin über. Bis zu seinem

Neudruck gerade heute, da wir mitten in einer musikalischen Renaissancebewegung stehen, einer Rechtfertigung nicht bedarf.[1])

Jeder, der sich eingehender mit der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts beschäftigt hat, weiss, dass das Quantzsche Werk mehr ist als eine blosse Anweisung zum Flötenspiel etwa im Sinne einer modernen Flötenschule, und dass es bereits von Zeitgenossen wie Ph. E. Bach und Joh. A. Hiller als allgemeines Lehrbuch des guten Geschmacks in der Musik anerkannt wurde. Charakterisiert die ältern musikalischen Lehrbücher überhaupt ein inniges Zusammengehen von spezifischer Fachkenntnis und allgemeiner musikalischer Bildung, ein Punkt, in dem ihnen so viele neuere nachstehen, so tritt bei Quantz der fachtechnische Teil geradezu hinter dem allgemeinen zurück. Nur etwa ein Achtel des im Original 334 Seiten umfassenden Inhalts wendet sich an den Flötenspieler im besonderen. Alles übrige ist der Behandlung allgemeiner Fragen gewidmet. Es verdient das hervorgehoben zu werden, da der Titel des Buches das Wesen des Inhalts nicht erschöpft und manchen um seine Bildung besorgten Musikfreund von einer näheren Beschäftigung abzuschrecken geeignet ist. Kaum ein zweites, die Musik als freie Kunst behandelndes Lehrbuch des 18. Jahrhunderts bearbeitet den Stoff in ähnlich prägnanter Weise unter Berücksichtigung der verschiedensten Probleme wie das vorliegende, aus keinem wohl auch lässt sich müheloser die Kenntnis dessen erwerben, was einst zum Rüstzeug eines guten Musikers gehörte und heute zum Verständnis und zur Würdigung älterer Musik beitragen kann. Dazu hat das Quantzsche Werk vor andern das voraus, dass es — gleich der Leopold Mozartschen Violinschule — die trockene Elementartheorie unberücksichtigt lässt, die Lehre von den Noten, dem Takte und anderen musikalischen Zeichen nur streift und den für die Geheimnisse des Generalbasses sich interessierenden Leser auf die einschlägige Literatur verweist. Der Verfasser geht von Anfang an auf die Erziehung des guten Geschmacks aus, er gibt

---

am 12. Juli 1773 in Potsdam erfolgten Tode hat er bekanntlich im vertrautesten Verkehr mit dem grossen König gestanden als dessen Flötenlehrer, unermüdlicher Leibkomponist und Autorität in musikalischen Dingen überhaupt.

Als Tonsetzer entfaltete Quantz eine erstaunliche Produktivität. 300 Flötenkonzerte und 200 andere Stücke, Sonaten, Trios, Quartette für Flöte usw., denen sich ein Band Choralmelodien zu Gellertschen Oden anschliesst, legen Zeugnis ab für seine Schreibgewandtheit und musikalische Phantasie, die selbst dort, wo sie offenbar unter dem Druck der Verhältnisse stand, Gebilde von Anmut und Formvollendung zeitigte. Im Druck erschien nur weniges (s. Eitners Quellenlexikon). Die reichste Ausbeute an Handschriften liefert die Königl. Hausbibliothek in Berlin (s. Katalog von G. Thouret und die von seinem Urneffen Albert Quantz (1877) verfasste Biographie).

Es wäre wünschenswert, dass sich bald eine Feder bereit fände, die das musikalische Lebenswerk dieses begabten, in seiner Gesinnung so echt deutschen Meisters zusammenhängend an der Hand seiner Schöpfungen analysierte. Er war keiner von den ganz Grossen, aber der Besten einer seiner Zeit.

[1]) Bereits i. J. 1900 war H. Kretzschmar in seinem Aufsatze „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1900) für einen Neudruck eingetreten.

eine Aesthetik des Vortrags und der musikalischen Formen. Dies jedoch nicht in der encyklopädischen Art Mattheſons, dessen „Vollkommener Kapellmeister“ (1739) den Kodex des Musikgeschmacks der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthält, sondern in der Form ungezwungener praktischer Unterweisung, wie sie sich aus dem Verhältnis des Lehrers zum Schüler ergibt. Der Angelpunkt aller Quantzschen Ausführungen ist die lebendige musikalische Praxis, der Richter in allen Zweifelsfragen das musikalisch gebildete Ohr. Hierin unterscheidet sich sein Werk von ähnlichen früherer Zeit, und deshalb mutet seine Aesthetik so lebensvoll, modern an. Wollte jemand die Probe machen, theoretische Werke von Mattheſon oder Marpurg auf ihre Beziehungen zur modernen Musik hin zu prüfen, die Probe würde kläglich ausfallen. Die Quantzsche Anweisung dagegen stellt Grundsätze auf, die der heutigen Praxis ebenso eignen wie der vor 150 Jahren. Fragen wie die im 6. Abschnitt des 17. Hauptstücks § 10 ff. über die Dynamik des Klavieranschlags, im 11. Hauptstück über die Phrasierung, oder über die Technik des Reingreifens auf der Violine mit Berücksichtigung der kommatischen Unterschiede (XVII. Hauptstück III. Abschnitt § 8 f.), Fragen also, deren Beantwortung heute nicht selten dem „Gefühl“ des Anfängers überlassen bleibt, finden eine gründliche systematische Auseinandersetzung und können noch heute von jedem Elementarmusikschüler mit Nutzen studiert werden.

Liest man das Quantzsche Buch flüchtig, so könnte es scheinen, als hafte dem Künstler und Vortragsmeister Quantz ein gut Teil Pedanterie an. Es gilt jedoch, die an sich etwas schwerfällige Diktion des 18. Jahrhunderts, die Quantz ebensowenig überwinden konnte wie so mancher seiner Kollegen aus dem literarischen Fach, von der Sache selbst und ihren Kerngedanken zu scheiden. Es wird sich finden, dass der Verfasser selten Ueberflüssiges spricht oder sich in Schönrednerei verliert. Eine kräftige persönliche Note würzt seine Ausführungen auch da, wo der moderne Leser keine unmittelbare Anknüpfung mehr findet und sich mit vagen Vorstellungen über die kleinbürgerlichen Verhältnisse der Zopfzeit begnügen muss. Anderseits kann es nur mit Achtung erfüllen, wenn man liest, mit welch heissem Bemühen die musikalische Elite der Zeit um das klare Erfassen ihrer Kunst rang. Hierher gehört vor allem die Analyse des musikalischen Gefühls, die musikalische Affektenlehre. Um sie widerspruchslos darzustellen, wären freilich neben Quantz noch andere Musikschriftsteller der Zeit, besonders Phil. E. Bach, zu zitieren. Quantz selbst aber gibt, obwohl verstreut, genug Hinweise und Bemerkungen, welche Einblick in das Musikempfinden seiner Zeit gewähren. Nicht psychologische Ableitungen sind es, oder Erkentnisse, gewonnen mit Hülfe philosophischer Deduktion, vielmehr schlankweg aus der Erfahrung genommene und durch Erfahrung hundertmal bestätigte Bewusstseinstatsachen. Lehrreich in dieser Hinsicht sind besonders die §§ 15—21 des elften und die §§ 5—8 des vierzehnten Hauptstücks. Wer von unsern Musikpädagogen bedient sich heute des so einfachen und unmittelbar überzeugenden Mittels, seinen Schülern diese oder jene Stelle eines Stücks als „prächtig“, „schmeichelnd“, „zärtlich“, „wütend“, „frech“ usw.

zu erklären und sie durch diesen Appell an ihr Gemüt an den sinngemässen Vortrag zu gewöhnen? Welche Armseligkeit des intuitiven Ausdrucksvermögens verrät es, wenn im Vergleich zu Quantzens brillanter Erklärung eines dreisätzigen Instrumentalkonzerts (S. XVIII. Hauptstück § 33 ff.) unseren Schülern das Wesen einer Sonate mit trockenen Schlagwörtern wie „erstes Thema", „zweites Thema", „Durchführung" beizubringen versucht wird! Es liegt in den Kapiteln, in denen Quantz ohne Nebenrücksichten als freier Künstler spricht, ein Schwung und eine Begeisterung, die so manchem Verfasser moderner Schulwerke als Muster vorgehalten werden könnte.

Ein anderer ist Quantz, wenn er nicht als Künstler, sondern als Erzieher spricht. Es mag heute belächelt werden, wenn er Eltern, die Talent an ihren Söhnen bemerken, umständlich Ratschläge erteilt und darlegt, was von einem guten Musikus verlangt werde (s. Einleitung) — zur Zeit, als dies Kapitel geschrieben wurde, lag offenbar Bedürfnis dazu vor, und der Historiker weiss zudem, dass dieses Bedürfnis der Orientierung über musikalische Dinge mit der Zunahme des Musikdilettantismus und des allgemeinen Musikinteresses in Deutschland wuchs. Die Miene des väterlichen Ratgebers, der den jungen Solisten zum ersten Male den Zufällen eines öffentlichen Konzerts preisgegeben sieht, nimmt Quantz im XVI. Hauptstück an. Treuherzig teilt er ihm aus seiner reichen Erfahrung Kunstgriffe aller Art mit, die sich in langer Praxis bewährt haben und den Anfänger vor Unsicherheit oder Verwirrung schützen. Wie tut sich mit einem Schlage das ganze Wesen des alten, auf sich selbst gestellten Virtuosentums auf, wenn Quantz am Schlusse jenes Geheimnis enthüllt, das vielleicht als Schlüssel seiner eignen, mehr als dreissigjährigen Erfolge am preussischen Könighofe genommen werden kann und lautet:

„Es ist viel vorteilhafter für einen Tonkünstler, wenn er immer etwas von seiner Wissenschaft zum Hinterhalte behält, um seine Zuhörer mehr als einmal überraschen zu können, als wenn er gleich das erste Mal seine ganze Wissenschaft ausschüttet, und man ihn also ein für allemal gehöret hat."

Es kann kein Zweifel bestehen: Der Virtuose um 1750 war ein anderer als der Virtuose von heute. Dieser tritt als siegsgewisser Beherrscher seines Instruments mit wenigen, monate- oft jahrelang studierten Stücken vor ein tausendköpfiges Publikum, dessen Kollektivbeifall seinen Ruf besiegelt; jener hatte sein Ansehen bei jedem neuen Auftreten vor kleinem Kennerpublikum aufs neue zu erringen, nicht durch technische Fertigkeit allein, sondern viel mehr durch Ausweis eines jederzeit untadeligen Musikgeschmacks und durch die Fähigkeit, sich quasi improvisando kompositorisch zu betätigen. Denn der Hauptreiz, den ein gewähltes Rokokopublikum einer musikalischen Produktion abgewann, bestand in dem lustvollen Verfolgen der augenblicklichen Einfälle und der spontan geübten Improvisationskunst des oder der Solisten. Wir müssten uns, wäre es anders gewesen, von Friedrich II. als Musiker ein total verschiedenes Bild konstruieren als wir von ihm als geistreichen Schriftsteller und Freund Voltaires besitzen. Ein mechanisches Abspielen der Noten selbst bei gefühl-

vollstem Vortrage, tage-, wochen-, jahrelang fortgesetzt, hätte das unruhige Genie des Königs wohl schwerlich fesseln können.

Was vielmehr im Salon zu Potsdam galt, das galt zur selben Zeit in ganz Deutschland und Italien: Der Virtuose musste während des Vortrags zugleich reproduktiv und produktiv sein, und damit ist ein weiterer Kreis von Fragen angeschnitten, auf die Quantz Antwort gibt. Die Lehre von den „kleinen wesentlichen Manieren" (VIII. Hauptstück) gehört noch nicht hierher, denn ihre Anwendung besteht lediglich in einer stilreinen Auflösung zeichenmässig überlieferter Abkürzungen (Vorschläge, Mordent, Doppelschlag usw.); wohl aber die der sogenannten „willkürlichen Manieren", denen Quantz das VIII. Hauptstück und nicht weniger als acht Notentabellen widmet. Wie der Name sagt, ist die Verwendung dieser Verzierungsart der Willkür des Spielers anheimgestellt. Er kann sie anwenden, wann und wo er will, die Regeln des Geschmacks als Regulative vorausgesetzt. Sie eignen sich namentlich für den Adagiovortrag und bedeuten hier — um einen Ausdruck Quantzens zu gebrauchen — das, was das Salz für die Speise bedeutet. Quantz setzt die Praxis dieser freien Ornamentik mit viel Gründlichkeit auseinander und zeigt an einem Beispiel (S. Anhang), wie dabei vorzugehen sei. Erst wenn man aber im Auge hat, dass alle diese Verzierungen, die das Schulbeispiel hier schwarz auf weiss festhält, spontan geübt wurden, und dabei bedenkt, welcher Summe von Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit es bedurfte, solche Stücke prima vista einem erlauchten Kennerkreise zufriedenstellend vorzublasen, wird man sich das eigenartige Vergnügen vorstellen können, das ein geistig angeregter Kreis, wie ihn Menzel auf seinem bekannten „Flötenkonzert" schildert, bei solchen Produktionen empfand.[1])

Obwohl keine Aussicht vorhanden, dass die freie Improvisationskunst, selbst unter ganz neuen Voraussetzungen, sich in unserm Musikleben wieder einbürgert[2]) — der moderne Konzertsaal ist ein Feind ihrer intimen Wirkungen und nur die Haus- und Kammermusik käme in Betracht —, so ist es dennoch Pflicht eines jeden für ältere Musik sich Interessierenden, sich über die Grundsätze dieser alten Musikübung aufzuklären, schon um einen gerechten Massstab für die Würdigung alter Tonkunst zu gewinnen. Um Missverständnissen vorzubeugen, ist dabei an eins zu erinnern. Quantz ist unbedingter Anhänger des galanten Stils, das heisst jener Schreibweise, die an Stelle der alten kontrapunktischen Polyphonie trat und als Vorläuferin der Kantabilität der

[1]) Man beachte u. a. Menzels feingewählte Gesichtspsychologie, die einem Momente anzugehören scheint, da der König mit überlegener Ironie sich zur freien Kadenz anschickt.

[2]) Es ist ein unfruchtbares Beginnen und kann auf Feinempfindende nur den Eindruck des Stilwidrigen machen, wenn Händelsche Arien oder ältere Violinstücke (z. B. in Davids Hoher Schule des Violinspiels) einzig am Schlusse mit Kadenzen versehen werden (selbst wenn diese als authentisch nachgewiesen sind), wenn nicht die Verzierungspraxis auch auf den übrigen Teil der Arie, der Sonate ausgedehnt wird. Denn nur im letztern Falle wächst die Schlusskadenz als krönendes Schlussglied organisch aus der vorangehenden Ornamentik heraus.

Mozartschen Zeit die gefällige Melodie auf den Schild erhob. Wann diese Stiländerung eintrat, ist nicht aufs Jahr anzugeben, doch ist sicher, dass Joh. Seb. Bach und seine Kunst von ihr nicht beeinflusst wurde.[1]) Wenn daher Anweisungen aus dem Lager der „Galanten", zu denen bekanntlich auch Philipp Emanuel Bach gehört, auf die Kunst Joh. Seb. Bachs und seiner mit den Traditionen des 17. Jahrhunderts zusammenhängenden Generation bezogen werden, so hat das mit äusserster Vorsicht zu geschehen. Namentlich im Punkte des Vorschlags- und Verzierungswesens, das die jüngere Generation zwar von der älteren übernahm, aber erstaunlich schnell nach neueren Geschmacksgrundsätzen umgebildet zu haben scheint.

Unveränderte Giltigkeit dagegen auch für die Kunst des alten Bach haben Quantzens Bemerkungen über das Akkompagnement. Sie verdienen das meiste Anrecht auf eingehende Lektüre und Berücksichtigung bei Aufführungen älterer Musik. Nicht minder wichtig sind die Hinweise auf Besetzung des Orchesters und Aufstellung der Spieler (XVII. Hauptstück I. Abschnitt § 14 ff.), auf Vortragsart und Tempo der französischen Tanzstücke (XVII. Hauptstück VII. Abschnitt § 58), wobei wiederum für die ältere Zeit ein geringer Abzug vom Wörtlichen in Rechnung gezogen werden muss.

Verhältnismässig gering ist die Ausbeute an rein historischen Daten. Die Scheu, noch lebende Tonkünstler beim Namen zu nennen, hat Quantz zur Umschreibung gewisser Persönlichkeiten verleitet. Da aber seine Charakteristiken scharf genug sind, liess sich in allen Fällen die Anonymität beheben. Wo geschichtliche Fragen zur Erörterung drängen, wie im XVIII. Hauptstück § 54 f. über Verfall und Emporblühen der Musik im Mittelalter, oder einige Paragraphen später über berühmte Orgel- und Klavierspieler, drückt er sich ungemein vorsichtig aus. Anderwärts wiederum, wo er auf dem Boden der Gegenwart steht, findet er Worte der Anerkennung sowohl wie der Entrüstung in reichem Masse. Jederzeit aber, im Guten und im Bösen, als Kritiker, als Künstler und als Aesthetiker, spricht in Quantz eine selbstbewusste Persönlichkeit zu uns, ein Mann von lebhaftem Empfinden und rüstiger Tatkraft, dessen Stil man es anmerkt, dass er durch eignes Können und Wollen sich zu der bevorzugten Stellung an der Seite eines gekrönten Haupts emporgerungen hat.

Ueber die Editionstechnik ist folgendes zu bemerken.

Der Zweck der Neuausgabe, Musikern, Musikfreunden und Musikhistorikern ein nützliches Lehr- und Orientierungsbuch zu bieten, legte hier und da Kürzungen und Zusammenziehungen des Originaltextes nahe. Betroffen wurde davon namentlich der instrumentaltechnische Teil des Buches, der den praktischen Flötenunterricht (Hauptstück II—VI) einschliesst. Er ist heute veraltet und unbrauchbar und konnte unbeschadet der wohlproportionierten Anlage des Buches fortgelassen werden. Ueber seinen Inhalt geben die beibehaltenen originalen Kapitelüberschriften und kurze Exzerpte Auskunft.

---

[1]) Das vierte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts scheint den Uebergang vorbereitet zu haben.

Mit dem Wegfall der eigentlichen „Flötenschule“ wurde Raum für eine um so vollständigere Wiedergabe der übrigen Kapitel gewonnen. Nur ausnahmsweise, an Stellen, in denen der Verfasser bereits vorher ausführlich dargelegtes wiederholt oder im Tone seiner Zeit Raisonnements über unwesentliches vorträgt, erfolgte Zusammenziehung mit Inhaltsübersicht.

Im übrigen gilt für die Neuausgabe:

1. Alle vom Herausgeber herrührenden Zusätze, Anmerkungen, Berichtigungen wurden in eckige Klammern gesetzt.[1])

2. Die Kapitel- und Paragrapheneinteilung des Originals sowie dessen Orthographie und Interpunktion sind beibehalten. Verzichtet wurde lediglich auf die altertümliche, von Quantz nicht mit Konsequenz durchgeführte Setzung des Semikolons statt Kommas, wodurch dem Leser die Verständlichkeit der oft langathmigen Diktion erleichtert wird. — Anfangs- und Schlussvignette sind originalgetreu reproduziert.[2])

3. Um eine Zitierung nach dem Original zu ermöglichen, findet sich dessen Paginierung in eckiger Klammer fortlaufend dem Texte eingefügt.

4. Druckfehler, die sich als Versehen des Setzers ergaben, wurden stillschweigend korrigiert, ebenso die wenigen Errata, die der Verfasser selbst am Schlusse anführt.

5. Ueber die Ergänzung des Inhaltsverzeichnisses s. die Anmerkung am Kopfe dieses.

6. Die als „Exempel“ dem Originale beigegebenen Notentafeln wurden zerlegt und die einzelnen Beispiele der bequemeren Uebersicht halber an die entsprechenden Stellen des Textes gesetzt. Nur die beiden selbständigen Adagiokompositionen blieben im Anhang. Ihre Generalbassaussetzung rührt vom Herausgeber her.

7. In Bezug auf die Anmerkungen des Herausgebers ist nur wenig zu erinnern. Von einer Kritik der von Quantz vertretenen Ansichten wurde von vornherein abgesehen, ebenso von einer Gegenüberstellung der Ansichten anderer gleichzeitiger Meister über einzelne Kapitel derselben Materie. Wer die Schwierigkeit kennt, über gewisse Fragen der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts beim heutigen Stande der Forschung definitive Antworten zu geben, weiss, dass sich das — wenn überhaupt — nur in Form von Abhandlungen oder längeren Diskussionen tun lässt. Solche aber, als Fussnoten gegeben, etwa in der Art wie es Agricola bei der Tosischen Gesangsschule versucht, hätten das Buch seines Charakters als Lehrbuch beraubt und dem unbefangenen modernen Leser eine Fülle von schwer durchzuarbeitendem Geschichtsstoff vorgelegt. In der Annahme, dass die eingehende, lichtvolle Darstellung Quantzens heute nicht minder verständlich ist als vor 150 Jahren, und unter der Voraussetzung,

---

[1]) Davon zu unterscheiden sind die mit * oder (*) bezeichneten Anmerkungen des Verfassers am Schluss der betr. Paragraphen.

[2]) Erstere nimmt — nebenbei gesagt — Bezug auf die im Mittelalter geläufige Anekdote von Pythagoras in der Schmiede.

dass nur Leser mit musikgeschichtlichen Vorkenntnissen zur Neuausgabe greifen werden, hat sich der Herausgeber auf Richtigstellung falscher Daten, kurze Erläuterungen und Quellenhinweise beschränkt, die dem Fernerstehenden die Wege zu näherer Orientierung weisen mögen. — Die nebenstehend gegebene Inhaltsübersicht wird beim Ueberblicken des Stoffes gute Dienste leisten.

Der Herausgeber spricht zum Schluss dem Verlagshause C. F. Kahnt Nachfolger seinen Dank aus für das rührige Entgegenkommen in Sachen der Neuausgabe und gibt sich dem Wunsche hin, dass diese in recht viele Hände gelangen und die Frucht ihrer Lektüre sich in der zunehmenden Erkenntnis der künstlerischen Zwecke und Ziele der alten Tonmeister und in einer wachsenden stilgemässen Wiederbelebung ihrer Werke äussern möge.

A. Schering.

Inhaltsübersicht.

(Vom Herausgeber zusammengestellt. Namen- und Sachregister am Schlusse des Werkes.)

Seite

Einleitung. Von den Eigenschaften, die von einem, der sich der Musik widmen will, erfordert werden 1

I. Hauptstück. Kurze Historie und Beschreibung der Flöte traversiere 15

II. Hauptstück. Von Haltung der Flöte und Setzung der Finger . . 17

III. Hauptstück. Von der Fingerordnung oder Applikation und der Tonleiter oder Skala der Flöte 17

IV. Hauptstück. Von dem Ansatze (embouchure) 18

V. Hauptstück. Von den Noten, ihrer Geltung, dem Takte, den Pausen und den übrigen musikalischen Zeichen 19

Taktlehre S. 19 ff. — Ueber die Notenwerte S. 21 f.

VI. Hauptstück. Vom Gebrauche der Zunge bei dem Blasen auf der Flöte 24

I. Abschnitt: Vom Gebrauche der Zunge mit der Silbe ti oder di. — II. Abschnitt: desgl. mit dem Wörtchen tiri. — III. Abschnitt: desgl. mit dem Wörtchen did'll oder der sog. Doppelzunge. — Anhang. Einige Anmerkungen zum Gebrauche der Oboe und des Fagotts.

VII. Hauptstück. Vom Atemholen bei Ausübung der Flöte 25

Regeln zur Phrasierung S. 26 ff.

VIII. Hauptstück. Von den Vorschlägen und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren 28

Die Abzug genannten Vorschläge S. 29. — Durchgehende Vorschläge S. 29 ff. — Notenbeispiele zur Verzierungslehre S. 32 ff. — Halber Triller, Pincé, Doppelschlag, Battements S. 33 f.

IX. Hauptstück. Von den Trillern 36

Bockstriller, ist zu vermeiden S. 37. — Terzentriller S. 37. — Nachschlag S. 38.

Seite

X. Hauptstück. Was ein Anfänger bei seiner besonderen Übung zu beobachten hat 39

Uebungsstoff S. 40. — Art des Übens S. 42. — Geschmacksbildung S. 43. — Ratschläge S. 44 f.

XI. Hauptstück. Vom Singen und Spielen überhaupt 46

Vergleich der Musik mit der Rede S. 46 f. — Der Vortrag soll rein und deutlich, leicht und fliessend, ausdrucksvoll und leidenschaftlich sein S. 49 ff. — Kennzeichen der musikalischen Affekte S. 51 ff. — Wie diese ausgedrückt werden S. 53 f.

XII. Hauptstück. Von der Art das Allegro zu spielen 55

Charakter des Allegros S. 55. — Zeitmass S. 56. — Die Affekte im Allegro S. 58. — Vorschläge und willkürliche Veränderungen S. 59.

XIII. Hauptstück. Von den willkürlichen Veränderungen über die simpeln Intervalle 60

Unterschied zwischen italienischer und französischer Spielart S. 60. — Intervalltabelle S. 61. — Regeln S. 62 ff. — Ausführliche Verzierungstabellen S. 64 ff.

XIV. Hauptstück. Von der Art das Adagio zu spielen 92

Der französische Geschmack S. 92 f. (Musterbeispiel im Anhang). — Charakteristik der Tonarten S. 94. — Ueber die Affekte im Adagio S. 94 f. — Ueber den Vortrag einzelner Arten des Adagios S. 96 ff. — Ausführliches über die Dynamik des Vortrags S. 99 ff.

XV. Hauptstück. Von den Kadenzen 103

Erklärung und Herkunft der Kadenzen S. 103. — Ueber ihren Missbrauch S. 104. — Art derein stimmigen Kadenzen und deren geschmackvolle Bildung S. 105 ff. — Zweistimmige Kadenzen S. 110 ff. — Die sogenannte „halbe" Kadenz S. 117. — Von der Fermate und über den Schlusstriller der Kadenzen S. 118 ff.

XVI. Hauptstück. Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Musiken spielt 120

Ueber das richtige Einstimmen S. 121. — Aeusseres Betragen des Solisten S. 121 f. — Rücksichten auf die Oertlichkeit und auf die Zuhörer S. 123. — Ratschläge zum öffentlichen Vortrag S. 124 ff.

XVII. Hauptstück. Von den Pflichten derer, welche akkompagnieren oder die einer konzertierenden Stimme zugesellten Begleitungs- oder Ripienstimmen ausführen 127

Kurze Betrachtung über den Zustand der gegenwärtigen Musik S. 127 f.

I. Abschnitt. Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik 128

Ueber die Wahl des Anführers S. 129. — Dessen erforderlichen Kenntnisse S. 130. — Seine Pflichten dem Orchester gegenüber S. 131 f. — Ueber die Aufstellung des Orchesters S. 133 f. — Dessen Besetzung S. 135 f.

II. Abschnitt. Von den Ripienviolinisten insbesondere . . 137

Ueber den Bogenstrich und seine Arten S. 137 f. — Gebundene und gestossene Noten S. 139 ff. — Anwendung in einzelnen Fällen (Adagio, Allegro) S. 142 ff. — Vortrag

Seite

der gebrochenen Akkorde und der Manieren S. 146 ff. — Vortrag einzelner Charakterstücke S. 150. — Das Stakkato S. 151. — Dynamik des Vortrags S. 151 f. — Der Dämpfer S. 153. — Das Pizzikato S. 153 f. — Lagenspiel S. 154. — Art der Begleitung S. 155.

III. Abschnitt. Von dem Bratschisten insbesondere 156
Was von einem tüchtigen Bratschisten verlangt wird S. 156 f. — Ueber die Art seines Spiels in mehrstimmigen Stücken S. 158.

IV. Abschnitt. Von dem Violoncellisten insbesondere . . . 159
Kunstfertigkeit und Pflichten des Violoncellisten S. 160 ff. — Ueber die richtige Ausführung gewisser Bassfiguren S. 162 f. — Ueber das Solospiel auf dem Violoncell S. 164.

V. Abschnitt. Von dem Kontraviolonisten insbesondere . . 165
Ueber die Wahl des Instruments, dessen Einrichtung (Bünde) und Saiten S. 166. — Bogenstrich und Applikatur S. 167. — Ueber den Vortrag S. 168.

VI. Abschnitt. Von dem Klavieristen insbesondere 169
Ueber die Ausführung des Generalbasses auf dem Klavier S. 169. — Bei vollstimmigen Stücken, Trios, Solos usw. S. 170. — Dynamischer Vortrag und Ausdruck desselben S. 171. — Regeln über den Anschlag der Dissonanzen S. 173 f. (Musterbeispiel im Anhang). — Pianoforte und Clavicymbel S. 175 f. — Feinheiten in der Generalbassbegleitung S. 176 f. — Diskretion des Begleiters ist erste Regel S. 179. — Weitere Begleitregeln für das Adagio und Allegro S. 180 f. — Begleitung des Rezitativs S. 182.

VII. Abschnitt. Von den Pflichten, welche alle begleitenden Instrumentisten überhaupt in acht zu nehmen haben 183
Gemeinsame reine Einstimmung der Instrumente S. 183 f. — Ueber die Höhe des Chor- und Kammertons S. 184 f. — Reingreifen auf den Bogeninstrumenten S. 186 f. — Ueber den guten und charaktervollen Orchestervortrag S. 188 f. — Subordination der Orchestermitglieder S. 190. — Deren gemeinsame Pflichten bezgl. Beobachtung der vorgeschriebenen und erforderlichen Tonstärke S. 191 ff. — Rücksichten auf den Solisten S. 194. — Das Unisono S. 194. — Vortrag der Fuge S. 194 f. — Innehaltung und Beobachtung des Zeitmasses S. 195 ff. — Vorschläge, wie stets das richtige Tempo zu erkennen sei S. 200. — Der Pulsschlag als Maasseinheit S. 201. — Tempoangaben für die häufigsten Arten des Allegros und Adagios auf Grund des Pulsschlags S. 202 ff. — Tempobestimmungen für französische Charaktertänze S. 207 ff. — Begleitung des Rezitativs S. 210 f. — Pflichten der Komponisten gegenüber den Ausführenden S. 212.

XVIII. Hauptstück. Wie ein Musikus und eine Musik zu beurteilen sei 213
Ehrlichkeit und Vorsichtigkeit im Urteil S. 214 f. — Der gute Geschmack S. 216. — Richtige und falsche Beurteilung S. 217. — Kennzeichen eines „vollkommenen" Tonkünstlers: a) des Sängers S. 219, b) des Instrumentisten S. 220. — Kennzeichen einer guten Komposition S. 222. — Kirchenmusik S. 223 f. — Opernmusik S. 224. — Richtige Deklamation S. 225. — Die Arie S. 226. — Unterschied zwischen Kirchen-, Opern- und Kammermusik S. 227. — Die Instrumentalmusik S. 227. — Concerto grosso und Concerto da camera S. 228. — Eigenschaften eines Instrumentalkonzerts S. 229 f. — Vorschriften für den Bau der einzelnen Sätze S. 230 ff. Ueber die Ouverture S. 233. — Ueber die italienischen Sinfonien S. 233 f. — Das

Quatuor S. 234. — Das Trio S. 235. — Das Solo (die Solosonate), sein Bau S. 235 f. — Ueber Geschmacksunterschiede S. 238. — Historischer Rückblick S. 239. — Charakteristik des italienischen Geschmacks S. 239 ff. — Corelli, Lorelli, Albinoni, Vivaldi (lombard. Geschmack) S. 240 f. — Tartini S. 241. — Das Spiel italienischer Instrumentisten charakterisiert S. 243. — Ebenso die italienische Komposition a) im allgemeinen S. 244, b) die Vokalkomposition (Lapelli, Pergolese, Vinci, Hasse) S. 245. — Instrumentalspiel und Gesang der Franzosen S. 246. — Ihre Komposition, namentlich die Oper S. 247. — Vergleiche zwischen französischer und italienischer Oper S. 248 ff. — Schätzung und Verbreitung der italienischen Oper S. 251. — Zusammenfassendes über französische und italienische Musik S. 253 f. — Die deutsche Musik a) Gesangsmusik S. 254. b) Instrumentalmusik S. 256. — Wie die letztere in früheren Zeiten bestellt war S. 256 f. — Deutsche Klavier- und Orgelkunst (Froberger, Pachbelbel, Reinken, Buxtehude, Bruhns, J. S. Bach) S. 258 — Wann der neue deutsche Geschmack aufgekommen (Lousser) S. 259. — Charakteristik des deutschen Geschmacks S. 260 f. — Ausblick auf die Zukunft S. 261.

Johann Joachim Quantzens,

Königl. Preußiſchen Kammermuſikus,

Verſuch einer Anweiſung

die

Flöte traverſiere

zu ſpielen;

mit verſchiedenen,

zur Beförderung des guten Geſchmackes

in der praktiſchen Muſik

dienlichen Anmerkungen

begleitet,

und mit Exempeln erläutert.

Nebſt XXIV. Kupfertafeln.

BERLIN,

bey Johann Friedrich Voß. 1752.

Dem

Allerdurchlauchtigſten

Großmächtigſten

Fürſten und Herrn,

HERRN

Friederich,

Könige in Preußen;

Markgrafen zu Brandenburg;

Des heiligen Römiſchen Reichs Erzkämmerern und Churfürſten;

Souverainen und Oberſten Herzoge von Schleſien;

Souverainen Prinzen von Oranien, Neufchatel und Valengin, wie auch der Grafſchaft Glaz;

In Geldern, zu Magdeburg, Cleve, Jülich, Berg, Stettin, Pommern, der Caſſuben und Wenden, zu Mecklenburg, auch zu Croſſen Herzoge;

Burggrafen zu Nürnberg;

Fürſten zu Halberſtadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg, Oſtfriesland und Moeurs;

Grafen zu Hohenzollern, Ruppin, der Mark, Ravensberg, Hohenſtein, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lehrdam;

Herrn zu Ravenſtein, der Lande Roſtock, Stargard, Lauenburg, Bütow, Arlay, und Breda.

Meinem allergnädigſten Könige und Herrn.

Allerdurchlauchtigſter Großmächtigſter König, Allergnädigſter König und Herr,

Eurer Königlichen Majeſtät darf ich hiermit, in tiefſter Unterthänigkeit, gegenwärtige Blätter widmen, ob ſie zwar, zum Theil, nur die Anfangsgründe eines Inſtruments in ſich faſſen, welches Dieſelben zu ſo beſonderer Vollkommenheit gebracht haben.

Der Schutz, und die hohe Gnade, welche Eure Königliche Majeſtät den Wiſſenſchaften überhaupt, und der Tonkunſt insbeſondere angedeihen laſſen, machen mir Hoffnung, daß Eure Königliche Majeſtät denſelben Schutz auch meinen Bemühungen nicht verſagen, ſondern vielmehr dasjenige, was ich zum Dienſte

der Muſik, nach meinen geringen Kräften, hierinne entworfen habe, ein gnädiges Auge finden laſſen werden.

Dieſes iſt die unterthänigſte Bitte, welche mit dem allergetreueſten Wunſche für die Erhaltung Dero Geheiligten Perſon verknüpfet,

Allerdurchlauchtigſter Großmächtigſter König, Allergnädigſter König und Herr, Eurer Königlichen Majeſtät,

allerunterthänigſter gehorſamſter Knecht,

Johann Joachim Quantz.

Vorrede.

Ich liefere hiermit den Liebhabern der Musik eine Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Ich habe mich bemühet, von den ersten Anfangsgründen an, alles deutlich zu lehren, was zu Ausübung dieses Instruments erfodert wird.

Ich habe mich deswegen auch in die Lehren vom guten Geschmacke in der praktischen Musik etwas weitläuftig eingelassen. Und ob ich zwar dieselben hauptsächlich nur auf die Flöte traversiere angewendet habe: so können sie doch auch allen denen nützlich seyn, welche so wohl vom Singen, als von Ausübung anderer Instrumente Werk machen, und sich eines guten musikalischen Vortrages befleißigen wollen. Es darf nur ein jeder, dem daran gelegen ist, das, was sich für seine Stimme, oder sein Instrument schicket, heraus nehmen, und sich zu Nutzen machen.

Weil die gute Wirkung einer Musik, von demjenigen, der sich mit einer Haupt- oder concertirenden Stimme hören läßt, nicht allein abhängt, sondern die begleitenden Instrumentisten das Ihrige auch dabey in Acht zu nehmen haben: so habe ich ein besonderes Hauptstück beygefüget, in welchem ich zeige, wie Hauptstimmen gut begleitet werden müssen.

Ich glaube nicht hierdurch in allzugroße Weitläuftigkeiten verfallen zu seyn. Denn da ich nicht blos einen mechanischen Flötenspieler, sondern auch, mit demselben zugleich, einen geschikten Musikverständigen zu ziehen bemühet bin: so muß ich suchen, nicht allein seine Lippen, Zunge und Finger in gehörige Ordnung zu bringen, sondern auch seinen Geschmack zu bilden, und seine Beurtheilungskraft zu schärfen. Eine Erkenntniß der Art gut zu accompagniren ist ihm hauptsächlich nöthig: nicht allein weil ihn selbst diese Verrichtung öfters treffen kann, sondern auch, weil er seine Anfoderungen an die, so ihn, wenn er sich hören lassen soll, begleiten und unterstützen, zu kennen berechtiget ist.

Aus oben angezeigeten Ursachen ist auch das letzte Hauptstück hergeflossen. Ich zeige darinn, wie ein Musikus und eine Musik beurtheilet werden müsse. Das eine kann einem angehenden Tonkünstler gleichsam zum Spiegel dienen, nach welchem er sich selbst untersuchen, und das Urtheil abnehmen kann, welches

billige und vernünftige Kenner über ihn fällen dürften. Das andere wird ihm bey der Wahl der Stücke, die er spielen will, eine Richtschnur seyn können, und ihn vor der Gefahr, Schlacken für Gold zu ergreifen, bewahren.

Doch diese sind noch nicht die Ursachen alle, die mich bewogen haben, die beyden letzteren Hauptstücke hinzuzufügen. Ich habe schon oben gesaget, daß alle Tonkünstler, die sich mit Hauptstimmen hören lassen, in gewisser Art Nutzen aus dieser Anweisung ziehen können. Mein Buch wird also, wie ich hoffe, noch allgemeineren Vortheil schaffen, wenn diejenigen Instrumentisten, denen das Accompagnement vorzüglich obliegt, auch darinne einen Unterricht finden, was sie in Acht zu nehmen haben, wenn sie gut accompagniren wollen. Angehende Componisten werden im letzten Capitel einen Schattenriß finden, nach welchem sie die auszuarbeitenden Stücke anlegen können.

Ich will aber hiermit durchaus nicht Männern, die sich sowohl in der Composition, als in der Ausführung, allgemeinen Beyfall erworben haben, Gesetze vorschreiben. Nein: ich lege vielmehr ihre, und ihrer Werke Verdienste, die sie von so vielen Andern unterscheiden, hier gleichsam Stück vor Stück an den Tag, und gebe dadurch jungen Leuten, die sich der Tonkunst widmen, Anleitung, wie sie es anfangen müssen, wenn sie dergleichen berühmten Männern nachzufolgen, und in ihre Fußstapfen zu treten Lust haben.

[Entschuldigt sich, bisweilen von der „vorhabenden Materie" abgeschweift zu sein und oft scheinbar etwas „dictatorisch" gesprochen zu haben. Qu. empfiehlt, als Ergänzung des Lehrbuchs zur vollkommenen Erlernung des Flötenspiels einen Lehrmeister heranzuziehen.]

Wenn ich mich in dieser Schrift zuweilen einiger ausländischer Wörter bediene, so geschieht es in der Absicht, um desto leichter verstanden zu werden. Deutsche Uebersetzungen der musikalischen Kunstwörter sind noch nicht allenthalben eingeführet, auch noch nicht allen Tonkünstlern bekannt. So lange also, bis dieselben üblicher und allgemeiner werden, habe ich noch die gewöhnlichen aus fremden Sprachen entlehneten Kunstwörter beybehalten müssen.

[Die Kupfertafeln sind zur bequemeren Vergleichung für sich zu binden.]

Im übrigen zweifele ich nicht an einer geneigten Aufnahme dieser meiner Bemühungen, und dieser Rechenschaft, welche ich zugleich dadurch öffentlich, von der Anwendung meiner bisherigen Nebenstunden, ablege.

Berlin,
geschrieben im September
1752.

Quantz.

Verſuch einer Anweiſung

die

Flöte traverſiere

zu ſpielen.

Einleitung.

Von den Eigenschaften, die von einem, der sich der Musik widmen will, erfodert werden.

1. §. Ehe ich noch meine Anweisung die Flöte zu spielen, und bey dieser Gelegenheit zugleich ein guter Musikus zu werden, anfange; finde ich für nöthig, denen, die die Musik zu studiren, und durch dieselbe nützliche Mitglieder des gemeinen Wesens zu werden gedenken, zu Gefallen, eine Anleitung zu geben, nach welcher sie sich untersuchen können, ob sie auch mit allen, einem rechtschaffenen Musikus nöthigen Eigenschaften begabet sind: damit sie sich, in der [2] Wahl dieser Lebensart nicht irren, und, wenn dieselbe übel getroffen worden, Schaden und Schande zu befürchten haben mögen.

2. §. Ich rede aber hier nur von solchen, welche eigentlich die Musik zu ihrem Hauptwerke machen, und in derselben mit der Zeit vortrefflich werden wollen. Wer hingegen die Musik nur als ein Nebenwerk, zu seinem Vergnügen treiben will, von dem wird zwar in diesem Stücke, nicht so viel, als von jenen,

gefodert: doch, wofern er sich alles, was hier und in folgendem gesaget werden wird, zu Nutze machen kann und will, wird es ihm desto mehr Ehre und Vergnügen bringen.

3. §. [Ratschläge für Eltern, die an ihren Kindern Talent zur Musik bemerken.] [3]

4. §. [4] Das erste was zu einem, der ein guter Musikus werden will, erfordert wird, ist: ein besonders gutes Talent, oder Naturgaben. Wer sich auf die Composition legen will, muß einen muntern und feurigen Geist, der mit einer zärtlichen Empfindung der Seele verknüpft ist, eine gute Vermischung der sogenannten Temperamente, in welchen nicht zu viel Melancholie ist, viel Einbildungs-Erfindungs-Beurtheilungs- und Entscheidungskraft, ein gut Gedächtniß, ein gutes und zartes Gehör, ein scharfes und fertiges Gesicht, und einen gelehrigen, alles bald und leicht fassenden Kopf, besitzen. Wer sich auf ein Instrument legen will, muß ausser vielen von obengemeldeten Gemüthskräften, auch nach eines jeden Instruments Eigenschaft, noch mit unterschiedenen Leibesgaben ausgerüstet seyn. Zum Exempel: ein Blasinstrument, und insonderheit die Flöte, erfordert: einen vollkommen gesunden Körper, eine offene starke Brust, einen langen Athem, gleiche Zähne, die weder zu lang noch zu kurz sind, nicht aufgeworfene und dicke, sondern dünne, glatte und feine Lippen, die weder zu viel noch zu wenig Fleisch haben, und den Mund ohne Zwang zuschließen können, eine geläufige und geschikte Zunge, wohlgestallte Finger, die weder zu lang, noch zu kurz, noch zu dickfleischig, noch zu spitzig, sondern die mit starken Nerven versehen sind, und eine offene Nase, um den Athem sowohl leicht zu schöpfen, als von sich zu geben. Ein Sänger muß mit dem Blasinstrumentisten die starke Brust, den langen Athem und die fertige Zunge: ein Seyten- und Bogeninstrumentist aber, die geschikten Finger und starken Nerven gemein haben; der erstere muß über dieses noch mit einer schönen Stimme, der letztere aber mit geläufigen Gelenken der Hände und Arme begabet seyn.

5. §. Finden sich nun diese guten Eigenschaften bey einem Menschen, so ist er zwar überhaupt zur Musik geschikt: allein, da die Naturgaben so verschieden sind, und selten alle, in so reichem Maaß, bey einem Menschen einzukehren pflegen, so wird sich immer befinden, daß einer zu diesem, der andere zu jenem mehr aufgelegt ist. Z. E. Es kann einer ein gutes Naturell zur Composition haben, zu Handhabung der Instrumente aber nicht geschikt seyn: ein anderer kann viel Geschiklichkeit zu Instrumenten besitzen, zur Composition aber gar keine Fähigkeit haben: ein anderer hat mehr Naturell zu diesem, als zu jenem Instrumente: ein anderer hat zu allen Instrumenten, ein anderer zu keinem einzigen Geschik- [5] lichkeit. Wer aber sowohl zur Setzkunst, als zum Singen und den Instrumenten zugleich, das gehörige Talent hat; von diesem kann man eigentlich, im genauesten Verstande sagen, daß er zur Musik gebohren sey.

6. §. Nun wird erfodert, daß ein jeder, ehe er sich in der Musik zu etwas entschließet, recht erforsche, wozu sich sein Talent am meisten neiget. Geschähe dieses allezeit mit rechtem Bedacht, so würde die Unvollkommenheit in der Musik nicht so groß seyn, als sie zur Zeit noch ist, und vielleicht noch ferner seyn wird. Denn wer sich in der Musik auf etwas leget, wozu er die Gaben nicht hat, der bleibt bey aller guten Anweisung und Bemühung doch nur immer ein mittelmäßiger Musikus.

7. §. Zu einem geschikten und gelehrten Musikus wird nun, wie aus obengesagtem erhellet, ein besonder Talent erfodert. Unter dem Worte: geschikter Musikus, verstehe ich einen guten Sänger oder Instrumentisten: ein gelehrter Musikus hingegen heißt bey mir, einer der die Composition gründlich erlernet hat. Weil man aber nicht lauter Helden in der Musik nöthig hat, und auch ein mittelmäßiger Musikus einen guten Ripienisten oder Ausführer der Ausfüllungsstimmen abgeben kann: so ist zu merken, daß zu einem, der auf nichts weiter sein Absehen gerichtet hat, als einen tüchtigen Ripienisten vorzustellen, ein so besonder Talent eben nicht erfodert werde: Denn wer einen gesunden Körper, und gerade und gesunde Gliedmaßen hat, dabey aber nur nicht dumm, oder blödes Verstandes ist, der kann das, was man in der Musik mechanisch nennet, und was eigentlich zu einem Ripienisten erfodert wird, durch vielen Fleiß erlernen. Alles was hierbey zu wissen nöthig ist, z. E. das Zeitmaaß; die Geltung und Eintheilung der Noten, und was sonst mit diesen verknüpfet ist; der Bogenstrich auf Seyteninstrumenten, und der Zungenstoß, Ansatz, und Fingerordnung auf blasenden Instrumenten, kann durch Regeln, welche man deutlich und vollständig erklären kann, begriffen werden. Daß es so viele giebt, die weder von dem einen noch von dem andern rechte Begriffe haben, ist der meisten eigene Schuld: und muß man sich daher wundern, wenn mancher Musikus das, was er in einer Zeit von zwey bis drey Jahren hätte fassen können, noch in seinem männlichen Alter schuldig bleibt, ohngeachtet es ihm an Gelegenheit dazu zu gelangen nicht gemangelt hätte. Man wolle aber, aus dem was ich oben gesaget habe, keinesweges eine Geringschätzung guter Ripienisten zu erzwingen suchen. [6] Wie viele sind nicht unter diesen, welche Talent haben, fleißig sind, und sich vor andern hervorthun, auch öfters würdig und fähig wären, einem Orchester mit Nutzen vorzustehen, dabei aber das Unglück empfinden müssen, aus Eifersucht, Geldbegierde, und unzähligen andern Ursachen unterdrücket und verhindert zu werden, daß ihr Talent zu keiner Reife gelangen kann. Nur diejenigen, welche bey ihrer Lust zur Musik, keine ausnehmenden Gaben dazu besitzen, können sich dieses zum Troste mercken, daß wenn ihnen auch die Natur nicht gestattet, grosse Lichter der Musik zu werden, sie dennoch, wenn sie nur gute Ripienisten abzugeben sich bemühen, sehr nützliche Leute seyn können. Wem aber eine ganz hölzerne und unempfindliche Seele, ganz plumpe Finger,

und gar kein gut musikalisch Gehör zu Theil worden ist, der thäte besser, wenn er anstatt der Musik eine andere Wissenschaft erlernete.

8. §. Wer in der Musik vortrefflich werden will, muß ferner eine unermüdete unaufhörliche Lust, Liebe, und Begierde, weder Fleiß noch Mühe zu ersparen, und alle, bey dieser Lebensart vorkommenden Beschwerlichkeiten, standhaft zu ertragen, bey sich empfinden. Die Musik giebt selten solche Vortheile, als andere Wissenschaften geben: und sollte es auch noch einigen dabey glücken, so ist doch solches Glück mehrentheils der Unbeständigkeit unterworfen. Die Veränderung des Geschmacks, das Abnehmen der Kräfte des Leibes, die verfliegende Jugend, der Verlust eines Liebhabers von welchem das Glück vieler Musikverständigen abhänget, sind alle vermögend, den Wachsthum der Musik zu verhindern. Die Erfahrung bestätiget dieses zur Gnüge; wenn man nur etwas über ein halbes Jahrhundert zurückdenket. Wie viele Veränderungen sind nicht in Deutschland in Ansehung der Musik vorgefallen? An wie viel Höfen, in wie viel Städten ist nicht ehedem die Musik im Flor gewesen, so daß so gar daselbst eine gute Anzahl geschickter Leute erzogen worden, wo in gegenwärtigen Zeiten in diesem Puncte nichts als Unwissenheit herrschet. An den meisten Höfen, welche ehemals noch, theils mit sehr berühmten, theils mit ziemlich geschikten Leuten versehen gewesen, nimmt es itziger Zeit leider überhand, daß die ersten Stellen in der Musik, mit solchen Menschen besetzet werden, die in einer guten Musik kaum die letzten Plätze verdieneten, mit Leuten, denen das Amt zwar bey Unwissenden, die sich durch den Titel blenden lassen, einiges Ansehen zu wege bringt, welche aber weder dem Amte Ehre machen, noch der Musik Vortheil schaffen, [7] noch das Vergnügen derer, von denen ihr Glück abhängt, befördern. Die Musik, ob sie gleich eine unergründliche Wissenschaft ist, hat doch nicht das Glück, so wie andere, theils höhere, theils ihr gleiche Wissenschaften, öffentlich gelehret zu werden. Die finstern Köpfe unter den neuen Weltweisen halten es nicht, wie die Alten, für eine Nothwendigkeit, dieselbe zu wissen. Bemittelte Leute begeben sich selten dazu: und Arme haben nicht das Vermögen gleich Anfangs gute Meister zu halten, und an solche Orte zu reisen, wo Musik von gutem Geschmacke im Schwange geht. Jedoch, an einigen Orten hat die Musik schon angefangen wieder empor zu kommen. Sie hat daselbst schon wieder ihre hohen Kenner, Beschützer, und Beförderer erhalten. Ihre Ehre fängt schon an, durch diejenigen aufgeklärten Weltweisen, welche sie den schönen Wissenschaften wieder zuzählen, auch von dieser Seite hergestellet zu werden. Der Geschmack an diesen schönen Wissenschaften, wird in Deutschland absonderlich, immer mehr und mehr aufgeheitert und ausgebreitet. Wer was rechtschaffenes gelernet hat, findet allezeit sein Brod.

9. §. Wer Talent und Lust zur Musik hat, muß um einen guten Meister in derselben bekümmert seyn. Es würde zu weitläuftig seyn, wenn ich von den

Meistern in allen Arten der Musik hier handeln wollte. Deswegen werde ich mich nur, um ein Beyspiel zu geben, bey dem aufhalten, der zur Erlernung der Flöte erfodert wird. Es ist wahr, dieses Instrument ist seit dreyßig bis vierzig Jahren, absonderlich in Deutschland sehr üblich worden. Man leidet nicht mehr, wie anfangs, da es empor kam, an solchen Stücken Mangel, wodurch ein Scholar die gehörige Geschiklichkeit, so dieses Instrument, in Ansehung der Zunge, der Finger, des Ansatzes, erfodert, mit leichter Mühe erlangen könnte. Dem ungeachtet giebt es noch sehr wenige, die dasselbe nach seiner Eigenschaft, und rechten Art, zu spielen wissen. Scheint es nicht, als wenn die meisten der heutigen Flötenspieler, zwar Finger und Zungen, aber keine Köpfe hätten? Es ist unumgänglich nöthig, daß derjenige, der auf diesem Instrumente etwas rechtschaffenes zu erlernen gedenket, einen guten Meister habe: und ich verlange denselben auch bey einem, der sich dieser meiner Anweisung bedienen will, noch ausdrücklich. Allein, wie viel giebt es denn derer, welchen man den Namen der Meister mit Rechte beylegen kann? Sind nicht die meisten, wenn man sie genau betrachtet, in Ansehung der Wissenschaft, selbst noch Scholaren? Wie können denn [8] diejenigen die Musik verbessern, die selbst noch in der Unwissenheit stecken? Finden sich auch ja einige, die das Instrument gut, oder zum wenigsten leidlich spielen; so fehlet es doch noch vielen an der Gabe, das, was sie selbst wissen, andern beyzubringen. Es ist möglich, daß einer, der zwar gut spielet, doch schlecht zu informiren wisse. Ein anderer kann vielleicht besser informiren als selbst spielen. Nun ist ein Scholar nicht fähig einen Meister zu beurtheilen, ob er gut oder schlecht unterrichte: deswegen ist es ein Glück, wenn er zufälliger Weise den besten erwählet. Wie aber ein Meister beschaffen seyn müsse, wenn er gute Scholaren ziehen soll, ist zwar schwer, ausführlich zu bestimmen; doch wird man es aus folgendem Verzeichniße der Fehler, die er vermeiden muß, ohngefähr abnehmen können: und ein Anfänger thut wohl, wenn er sich bey unpartheyischen Leuten, die aber in die Musik Einsicht haben, deswegen Raths erholet. Ein Meister, der von der Harmonie nichts versteht, und nur ein blosser Instrumentist ist, der seine Wissenschaft nicht gründlich, und durch richtige Grundsätze erlernet hat, der von dem Ansatze, der Fingerordnung, dem Athemholen, und Zungenstoße, keinen richtigen Begriff hat, der weder die Paßagien im Allegro, noch die kleinen Auszierungen und Feinigkeiten im Adagio deutlich und rund zu spielen weis, der keinen annehmlichen und deutlichen Vortrag, und überhaupt keinen feinen Geschmack hat, der, um die Flöte rein zu spielen, von dem Verhältniße der Töne keine Erkenntniß besitzet, der das Zeitmaaß nicht in der äussersten Strenge zu beobachten weis, der nicht die Einsicht hat, einen simpeln Gesang an einander hangend zu spielen, und die Vorschläge, pincemens, battemens, flattemens, doublez und Triller an gehörigen Orten anzubringen, der bey einem Adagio, dessen Gesang trocken, das ist ohne Auszierungen, geschrieben

ist, nicht, so wie es der Gesang und die Harmonie erfodert, die willkürlichen Manieren zuzusetzen, und nebst den Manieren, durch das abwechselnde forte und piano, Schatten und Licht zu unterhalten fähig ist; Ein Meister, der nicht jede Sache, so dem Scholaren noch schwer zu begreiffen fällt, deutlich und gründlich zu erklären im Stande ist: sondern demselben nur alles nach dem Gehöre, und durch das Nachahmen, wie man etwa einen Vogel abzurichten pfleget, beyzubringen suchet; Ein Meister, der dem Lehrlinge schmeichelt, und alle Fehler übersieht, der nicht Gedult hat, dem Scholaren eine Sache öfters zu zeigen, und sie wiederholen zu lassen, der nicht solche Stücke, die sich von Zeit zu Zeit für des Untergebenen Fähigkeit schicken, zu wählen, und [9] jedes Stück in seinem Geschmacke zu spielen weis, der die Scholaren aufzuhalten suchet, der nicht die Ehre dem Eigennutz, die Beschwerlichkeit der Bequemlichkeit, und den Dienst des Nächsten der Eifersucht und Misgunst vorzieht, überhaupt, der nicht das Wachsthum der Musik zu seinem Endzwecke hat, ein solcher Meister, sage ich, kann keine guten Scholaren ziehen. Findet man aber einen Meister, dessen Scholaren nicht nur reinlich und deutlich spielen, sondern auch im Zeitmaaße recht sicher sind: so hat man gegründete Ursache, sich von diesem Meister gute Hofnung zu machen.

10. §. [Es sei empfehlenswert, gleich anfangs den „besten Meister, den man nur bekommen kann" zu nehmen.]

11. §. Ob nun zwar, wie hier gezeiget worden, an einem guten Meister, der seine Lehrlinge gründlich unterweisen kann, sehr vieles liegt: so kommt doch fast noch mehr auf den Scholaren selbst an. Denn man hat Exempel, daß gute Meister oftmals schlechte Scholaren, schlechte Meister hingegen gute Scholaren gezogen haben. Man weis, daß sich viele brafe Tonkünstler bekannt gemacht, die eigentlich keinen andern Meister gehabt haben, als ihr großes Naturell, und die Gelegenheit viel Gutes zu hören, die aber durch Mühe, Fleiß, Begierde und beständiges Nachforschen weiter gekommen sind, als manche, die von mehr als einem Meister unterrichtet worden. Deswegen wird von einem Scholaren ferner: ein besonderer Fleiß und Aufmerksamkeit erfodert. Wem es hieran fehlet, dem ist zu rathen, sich mit der Musik gar nicht zu beschäftigen; in sofern er sein Glück dadurch zu machen gedenket. Wer Faulheit, Müßiggang, [10] oder andere unnütze Dinge mehr als die Musik liebet, der hat sich keinen besondern Fortgang zu versprechen. Viele, welche sich der Musik widmen, versehen es in diesem Stücke. Sie verabscheuen die damit verknüpften Beschwerlichkeiten. Sie möchten wohl gerne geschikt werden: den gehörigen Fleiß aber wollen sie nicht anwenden. Sie glauben die Musik führe nichts als lauter Vergnügen mit sich, es sey nur ein Spielwerk dieselbe zu erlernen, und brauche weder Kräfte des Leibes, noch der Seele, es gehöre weder Wissenschaft noch Erfahrung dazu, und komme nur blos auf die Lust und ein gutes Naturell an. Es ist wahr, Naturell und Lust sind die ersten Gründe, auf welche eine gründ-

liche Wissenschaft gebauet werden muß. Allein um dieses Gebäude völlig aufzuführen, wird eine gründliche Anweisung, und von Seiten des Lernenden viel Fleiß und Nachdenken unumgänglich erfordert. Hat ein Lehrbegieriger das Glück, gleich anfangs einen guten Meister angetroffen zu haben, so muß er ein vollkommenes Vertrauen zu ihm fassen. Er muß nicht widerspenstig, sondern in allem folgsam seyn, daß er das, was ihm sein Meister aufgiebt, nicht nur in währender Lection mit allem Eifer und Begierde auszuüben und nachzumachen suche: sondern er muß solches auch vor sich allein, mit vielem Fleiß oftmals wiederholen, und sofern er etwas nicht recht begriffen, oder vergessen haben sollte, muß er den Meister bey der folgenden Lection darum befragen. Ein Lehrbegieriger muß sich nicht verdrießen lassen, wenn er wegen einerley Sache öfter ermahnet wird, sondern er muß solche Erinnerungen für ein übles Merckmaal seiner Unachtsamkeit, und für des Meisters Schuldigkeit, den Meister selber aber, der ihn so öfters verbessert, für den besten halten. Er muß deswegen auf seine Fehler wohl Achtung geben: Denn wenn er solche zu erkennen anfängt, hat er schon halb gewonnen. Erfodert es aber die Nothwendigkeit, daß der Meister ihn über einerley Sache öfters verbessern muß, so kann er gewiß versichert seyn, daß er es in der Musik nicht weit bringen wird: weil er darinne unzählige Dinge zu erlernen hat, die ihm kein Meister zeigen wird, noch zeigen kann, sondern die er gleichsam abstehlen muß. Dieser erlaubte Diebstahl macht eigentlich die größten Meister. Dasjenige was ihm öfters verwiesen worden, muß er nicht eher verlassen, bis er es so spielen kann, wie es der Meister verlanget. Er muß dem Meister nicht vorschreiben, was für Stücke er ihm aufgeben soll: Denn der Meister muß am besten wissen, was dem Scholaren vortheilhaft seyn kann. Hat er, wie [11] ich voraus setze, das Glück gehabt, einen guten Meister zu treffen, muß er denselben so lange zu erhalten suchen, als er einer Unterweisung nöthig hat. Es ist nichts schädlicher, als wenn ein Scholar sich bald bey diesem bald bey jenem Meister in die Unterweisung begiebt. Denn wegen des verschiedenen Vortrages und der verschiedenen Art zu spielen, macht dieses bey einem Anfänger Verwirrung, indem derselbe, so zu sagen, allezeit von neuem wieder anfangen muß. Es sind zwar viele, die sich was besonderes draus machen, wenn sie, von vielen großen Meistern gelernet zu haben, sich rühmen können; allein man findet selten, daß sie auch zugleich von denselben vieles profitiret haben. Denn wer von einem Meister zum andern läuft, dem gefällt es bey keinem, und er hat zu keinem ein Vertrauen: zu wem man aber kein Vertrauen hat, dessen Lehrsätze pflegt man nicht gerne anzunehmen. Hat man aber einmal zu einem guten Meister ein rechtes Vertrauen gefasset, und läßt ihm die gehörige Zeit, seine Wissenschaft offenbar zu machen, so wird man, wenn man dabey die wahre Begierde hat zu einer Vollkommenheit zu gelangen, von Zeit zu Zeit immer mehr Vortheile entdecken, die man vor-

her einzusehen nicht fähig gewesen, die aber zu weiterm Nachforschen Gelegenheit geben.

12. §. Dieses weitere Nachforschen muß sich auch ein angehender Musikus theuer empfohlen seyn lassen. Auch der Fleiß macht es noch nicht allein aus. Man kann ein gutes Naturell, gute Anweisung, großen Fleiß, gute Gelegenheit viel schönes zu hören, haben, und doch immer mittelmäßig bleiben. Man kann viel componieren, viel singen, und viel spielen, ohne in der Erkenntniß und Geschiklichkeit zuzunehmen. Denn alles was in der Musik ohne Nachdenken und ohne Ueberlegung, gleichsam nur zum Zeitvertreib geschieht, ist ohne Nutzen. Ein Fleiß also, der eine brennende Liebe und unersättliche Begierde zur Musik zum Grunde hat, muß mit einem beständigen und eifrigen Nachforschen, und reifem Nachdenken und Untersuchen verknüpfet werden. Es muß ein edler Eigensinn dabey herrschen, welcher nicht erlaubet, daß man sogleich in allen Stücken mit sich selbst zufrieden sey, sondern immer vollkommener zu werden trachte. Denn wer die Musik nur auf das Gerathewohl, nicht als eine Wissenschaft, sondern nur als ein Handwerk treiben will, der wird lebenslang ein Stümper bleiben. [12]

13. §. Bey dem Bemühen weiter zu kommen, muß sich aber nicht etwan eine Ungedult einschleichen, daß man Lust bekäme da anzufangen, wo andere aufhören. Einige begehen diesen Fehler. Sie erwählen entweder solche schwere Stücke zu ihrer Uebung, denen sie noch nicht gewachsen sind, und wodurch sie sich gewöhnen, die Noten zu überruscheln, und undeutlich vorzutragen: oder sie wollen vor der Zeit galant thun, und verfallen auf allzuleichte Stücke, welche weiter keinen Vortheil geben, als dem Gehöre zu schmeicheln: Diejenigen Stücke hingegen, die den musikalischen Verstand schärfen, die Einsicht in die Harmonie befördern, den Bogenstrich, Zungenstoß, Ansatz, und Finger geschikt machen, die zum Notenlesen, Eintheilung der Noten, und zur Erlernung des Zeitmaaßes bequem sind, die aber nicht sogleich die Sinne so kützeln wie jene, solche Stücke sage ich, verabsäumen sie, und halten sie wohl gar für einen Zeitverlust: ungeachtet man ohne solche Stücke, weder einen guten Vortrag, noch einen guten Geschmack in der Ausführung erlangen kann.

14. §. Eine große Hinderniß des Fleißes und weitern Nachdenkens ist es, wenn man sich zu viel auf sein Talent verläßt. Die Erfahrung lehret, daß man unter denjenigen, welche besonders gute Naturgaben besitzen, mehr Unwißende antrifft, als unter denen, die ihrem mittelmäßigen Talente durch Fleiß und Nachdenken zu Hülfe gekommen sind. Manchen gereichet das besonders gute Naturell mehr zum Schaden als zum Vortheile. Wer davon Beweis verlanget, der betrachte nur die meisten Componisten nach der Mode, itziger Zeit. Wie viele findet man unter ihnen: die die Setzkunst nach den Regeln erlernet haben? Sind nicht die meisten fast pure Naturalisten? Wenn es hoch kömmt,

ſo verſtehen ſie etwan den Generalbaß, und glauben es ſey in einer ſo tiefſinnigen Wiſſenſchaft, als die Compoſition iſt, nichts mehr zu wiſſen nöthig, als daß man nur ſo viel Einſicht beſitze, verbothene Quinten und Octaven zu vermeiden, und etwan einen Trummelbaß, und zu demſelben eine oder zwo magere Mittelſtimmen dazu zu ſetzen: das übrige ſey eine ſchädliche Pedanterey, die nur am guten Geſchmacke und am guten Geſange hindere. Wenn keine Wiſſenſchaft nöthig, und das pure Naturell hinlänglich wäre, wie kömmt es denn, daß die Stücke von erfahrnen Componiſten mehr Eindruck machen, allgemeiner werden, und ſich länger im Credit erhalten, als die von ſelbſt gewachſenen Naturaliſten, und daß eines jeden guten Componiſten erſtere [13] Ausarbeitungen, den letztern nicht beykommen? Iſt dieſes dem puren Naturell, oder zugleich der Wiſſenſchaft zuzuſchreiben? Das Naturell wird mit angebohren, und die Wiſſenſchaft wird durch gute Unterweiſung, und durch fleißiges Nachforſchen erlernet; beydes aber gehöret zu einem guten Componiſten. Durch den Operſtyl hat zwar der Geſchmack zu, die Wiſſenſchaft aber abgenommen. Denn weil man geglaubet hat, daß zu dieſer Art Muſik, mehr Genie und Erfindung, als Wiſſenſchaft der Setzkunſt erfodert würde, auch weil dieſelbe gemeiniglich bey den Muſikliebhabern mehr Beyfall findet, als eine Kirchen- oder Inſtrumental-Muſik: ſo haben ſich mehrentheils die jungen und ſelbſt gewachſenen Componiſten in Italien damit am erſten beſchäftiget, um ſowohl bald einen Credit zu erlangen, als auch in kurzer Zeit vor Meiſter, oder, nach ihrer Art, Maeſtri zu paßiren. Es hat aber die unzeitige Bemühung nach dieſem Titel verurſachet, daß die meiſten Maeſtri niemals Scholaren geweſen: indem ſie anfänglich keine richtigen Grundſätze erlernet haben, und nach erhaltenem Beyfall der Unverſtändigen, ſich der Unterweiſung nun ſchämen. Deswegen ahmet einer dem andern nach, ſchreibt ſeine Arbeit aus, oder giebt wohl gar fremde Arbeit für ſeine eigene aus, wie die Erfahrung lehret, zumal wenn dergleichen Naturaliſten ſich genöthiget finden, ihr Glück in fremden Landen zu ſuchen, und die Erfindungen nicht im Kopfe, ſondern im Koffer mit ſich führen. Haben ſie auch allenfalls noch die Fähigkeit etwas aus ihrem Kopfe zu erfinden, ohne ſich mit fremden Federn zu ſchmücken, ſo wenden ſie doch ſelten die gehörige Zeit an, die ein ſo weitläuftiges Werk, als eine Oper iſt, erfodert: ſondern es wird oftmals für eine beſondere Geſchiklichkeit gehalten, wenn einer die Fähigkeit beſitzet, in zehn oder zwölf Tagen ein ganz Singeſpiel hinzuſchmieren, und nur darauf bedacht iſt, daß es, wenn es auch weder ſchön noch vernünftig ſeyn ſollte, doch zum wenigſten etwas neues ſey. Es läßt ſich aber ſehr leicht begreifen, was in ſolcher Eil für gutes hervorgebracht werden könne. Die Gedanken müſſen ja, ſo zu ſagen, nur in der Luft erſchnappet werden, wie etwan ein Raubthier einen Vogel erhaſchet. Wo bleibt da die Ordnung, der Zuſammenhang, und die Säuberung der Gedanken? Endlich iſt es denn auch dahin gekommen, daß gegen-

wärtig in Italien nicht mehr so viel vortreffliche Componisten anzutreffen sind, als vormals. Fehlet es aber an erfahrnen Componisten: wie kann da der gute Geschmack erhalten, oder fortgepflanzet werden? Wer da weis, was zu einer vollkommenen Oper gehöret, der wird gestehen [14] müssen, daß ein solches Werk nicht einen Anfänger, sondern einen erfahrnen Componisten, und mehr Zeit als wenig Tage erfordert. Allein die Componisten haben mehrentheils das Unglück, daß, wenn sie anfangen vernünftig zu schreiben, und das Wilde und Freche abzulegen, man sie beschuldigt, sie hätten das Feuer verlohren, sie hätten sich erschöpfet, sie dächten nicht mehr so sinnreich, sie wären arm an Erfindung. Es kann seyn, daß solches bey vielen eintrifft: wollte man aber die Sache genau untersuchen, so würde man finden, daß dergleichen Unglück nur den oben beschriebenen Componisten wiederfährt, welche die Setzkunst niemals gründlich erlernet haben. Denn wo kein guter Grund vorhanden ist, da kann auch das Gebäude nicht lange Bestand haben. Ist aber Talent, Wissenschaft und Erfahrung mit einander vereiniget, so wird daraus ein solcher Brunnen, der nicht leicht zu erschöpfen ist. Es wird ja in allen Handlungen, in allen Wissenschaften, und Profeßionen die Erfahrung so sehr geachtet: warum denn nicht auch in der Musik, und insonderheit in der Composition? Wer da glaubet, daß es in derselben nur auf ein Gerathewohl und auf einen blinden Einfall ankomme, der irret sich sehr, und hat von dieser Sache nicht den geringsten Begriff. Die Erfindungen und Einfälle sind zwar zufällig, und können durch Anweisung nicht erlanget werden: die Säuberung und Reinigung, die Wahl und Vermischung der Gedanken aber, sind nicht zufällig, sondern sie müssen durch Wissenschaft und Erfahrung erlernet werden: und diese sind eigentlich das Hauptwerk, wodurch sich der Meister vom Schüler unterscheidet, und woran es noch einer großen Anzahl von Componisten mangelt. Die Regeln der Composition, und was zum Satze gehöret, kann ein jeder erlernen, ohne eben allzuviel Zeit darauf zu wenden. Der Contrapunct behält seine unveränderlichen Regeln, so lange als vielleicht Musik seyn wird: Die Säuberung, Reinigung, der Zusammenhang, die Ordnung, die Vermischung der Gedanken hingegen, erfodern fast bey einem jeden Stücke neue Regeln. Es pfleget also denenjenigen, die sich auf das Ausschreiben legen, oft fehl zu schlagen: so daß man bald merken kann, ob die Gedanken aus einem einzigen Kopfe ihren Ursprung haben, oder ob sie nur auf eine mechanische Art zusammen gesetzet worden sind.

15. §. In vorigen Zeiten wurde die Setzkunst nicht so gering geachtet, wie in gegenwärtigen: Es wurden aber auch nicht so viel Stümper in derse- [15] ben angetroffen, als itzo. Die Alten glaubeten nicht, daß man die Setzkunst ohne Unterweisung lernen könnte. Man hielte, den Generalbaß zu wissen, für nöthig, aber nicht für zulänglich, die Composition dadurch ohne weitere Anweisung, zu erlernen. Es waren nur wenige, die sich mit der Composition zu

ſchaffen machten, und die, ſo es unternahmen, bemüheten ſich dieſelbe gründlich zu erlernen. Heut zu Tage aber, will faſt ein jeder, der nur etwas mittelmäßiges auf einem Inſtrumente zu ſpielen weis, zu gleicher Zeit auch die Compoſition erlernet haben. Hierdurch kommen eben ſo viele Misgeburten zur Welt, ſo daß es kein Wunder ſeyn würde, wenn die Muſik mehr ab, als zunähme. Denn, wenn die gelehrten und erfahrnen Componiſten nach und nach abgehen, wenn die neuern, wie itzo von vielen geſchieht, ſich auf das pure Naturell verlaſſen, und die Regeln der Setzkunſt zu erlernen für überflüßig, oder wohl gar dem guten Geſchmacke, und guten Geſange, für ſchädlich halten, wenn der, an ſich ſelbſt vortreffliche, Opernſtyl gemisbrauchet, und in Stücke eingemiſchet wird, wohin er nicht gehöret, ſo daß, wie in Welſchland bereits geſchieht, die Kirchen- und die Inſtrumentalmuſiken nach demſelben eingerichtet werden, und alles nach Opernarien ſchmecken muß: ſo hat man gegründete Urſachen zu befürchten, daß die Muſik ihren vorigen Glanz nach und nach verlieren dörfte, und daß es mit dieſer Kunſt bey den Deutſchen, und bey andern Völkern, endlich ergehen möchte, wie es mit andern verlohrnen Künſten ergangen iſt. Die Italiäner haben in vorigen Zeiten den Deutſchen allezeit den Ruhm beygeleget, daß, wenn ſie auch nicht ſo viel Geſchmack beſäßen, ſie doch die Regeln der Setzkunſt gründlicher verſtünden, als ihre Nachbarn. Sollte nun die deutſche Nation, bey welcher der gute Geſchmack in den Wiſſenſchaften ſich immer weiter ausbreitet, ſich nicht beſtreben, einem Vorwurfe, der ihr, wenn ihre angehenden Componiſten die Unterweiſung und ein fleißiges Nachforſchen verabſäumen, und ſich dem puren Naturelle ganz und gar anvertrauen, vielleicht mit der Zeit gemacht werden könnte, vorzubeugen, und ſollte ſie ſich nicht bemühen, den Ruhm ihrer Vorfahren zu erhalten? denn nur dadurch, wenn ein hervorragendes Naturell, durch gründliche Anweiſung, durch Fleiß, Mühe, und Nachforſchen unterſtützet wird, nur dadurch, ſage ich, kann ein beſonderer Grad der Vollkommenheit erreichet werden. [16]

16. §. Es wolle niemand auf die Gedanken gerathen, als wenn ich verlangete, daß ein jedes muſikaliſches Stück nach den ſteifen Regeln des doppelten Contrapuncts, das iſt, nach den Regeln, wie die Stimmen einzurichten ſind, welche zugleich mit einander, auf eine wohlklingende Art, umgekehret, verwechſelt, und verſetzet werden ſollen, abgemeßen werden müßte. Nein, dieſes wäre eine verwerfliche Pedanterey. Ich behaupte nur, daß ein jeder Componiſt ſolche Regeln zu wiſſen ſchuldig ſey, die Künſteleyen aber da, wo es der gute Geſang erlaubet, ſo zu untermiſchen ſuchen müſſe, daß weder am ſchönen Geſange, noch an der guten Ausnahme, irgend einiger Abbruch verſpüret werde, und daß der Zuhörer keinen ängſtlichen Fleiß dabey bemerke: ſondern daß überall die Natur hervorleuchte. Das Wort: Contrapunct, pfleget ſonſt bey denen, die nur dem bloßen Naturell zu folgen gedenken, mehrentheils einen widrigen Eindruck zu machen, und für überflüßige Schulfüchſerey gehalten zu werden. Die Urſache

ist, weil ihnen nur der Name, nicht aber die Eigenschaft und der Nutzen davon, bekannt ist. Hätten sie nur eine kleine Erkenntniß davon erlanget, so würde ihnen dieses Wort nicht so fürchterlich klingen. Ich will eben keinen Lobredner aller Arten der doppelten Contrapuncte überhaupt abgeben: obgleich ein jeder davon, in gewisser Art, und zu rechter Zeit, seinen Nutzen haben kann. Doch kann ich auch nicht umhin, absonderlich dem Contrapunct all' Ottava sein Recht wiederfahren zu lassen, und die genaue Kenntniß deßelben, als eine unentbehrliche Sache, einem jeden angehenden Componisten anzupreißen: weil dieser Contrapunct nicht nur bey Fugen und andern künstlichen Stücken höchst nöthig ist, sondern auch bey vielen galanten Nachahmungen und Verkehrungen der Stimmen treffliche Dienste thut. Daß aber die Alten in den musikalischen Künsteleyen sich zu sehr vertiefet haben, und zu weit darinne gegangen sind, so daß sie darüber das Nothwendigste in der Musik, ich meyne das Rührende und Gefällige, fast verabsäumet haben, ist an dem. Allein, was kann der Contrapunct dafür, wenn die Contrapunctisten mit demselben nicht recht umzugehen wissen, oder einen Mißbrauch daraus machen, und wenn die Liebhaber der Musik, aus Mangel der Erkenntniß, keinen Geschmack daran finden? Haben es nicht alle übrigen Wissenschaften mit dem Contrapuncte gemein, daß man ohne die Kenntniß derselben, auch kein Vergnügen davon haben kann? Z. E. Wer kann sagen, daß er an der Trigonometrie, oder der Algebra Geschmack finde, wenn [17] er gar nichts davon erlernet hat? Mit der Erkenntniß und Einsicht aber, wächst auch die Achtung und Liebe zu einer Sache. Vornehme Personen laßen ihre Kinder wohl nicht allemal in der Absicht in vielerley Wissenschaften unterrichten, um Werk davon zu machen: sondern es geschieht vielmehr deswegen, daß sie in vielerley Wissenschaften eine Einsicht erlangen sollen, um bey Gelegenheit davon sprechen zu können. Wären nun alle Musikmeister auch zugleich Musikverständige, wüßten sie ihren Untergebenen von einer künstlichen Musik richtige Begriffe beyzubringen, ließen sie dieselben beyzeiten wohl ausgearbeitete Stücke spielen, und erkläreten ihnen den Inhalt davon: so würden sie die Liebhaber nicht nur nach und nach an solche Arten von Musik gewöhnen, sondern die Liebhaber würden auch überhaupt mehr Einsicht in die Musik erlangen und, mehr Vergnügen daran finden. Die Musik würde dadurch in eine größere Achtung kommen, als sie nicht ist: und die wahren Tonkünstler würden für ihre Arbeit mehr Dank verdienen. Da aber die meisten Liebhaber die Musik nur mechanisch erlernen: so fällt dieser Vortheil weg, und die Musik bleibt in desto größerer Unvollkommenheit: weil es sowohl an guten Meistern, als an folgsamen Scholaren fehlet.

17. §. Will man wißen, was denn nun eigentlich der Gegenstand des weitern Nachforschens seyn soll, so dienet zur Antwort: Wenn ein angehender Componist die Regeln der Harmonie, welche, ob es wohl vielen an der Kenntniß derselben fehlet, doch nur, wie gesagt, das wenigste und leichteste in der

Composition sind, gründlich erlernet hat, so muß er sich befleißigen, eine gute Wahl und Vermischung der Gedanken, nach der Absicht eines jeden Stückes, vom Anfange bis ans Ende deßelben, zu treffen, die Gemüthsbewegungen gehörig auszudrücken, einen fließenden Gesang zu erhalten, in der Modulation zwar neu, doch natürlich, und im Metrum richtig zu seyn; Licht und Schatten beständig zu unterhalten, seine Erfindungen in eine gemäßigte Länge einzuschränken, in Ansehung der Abschnitte, und der Wiederholungen der Gedanken, keinen Misbrauch zu begehen, sowohl für die Stimme als Instrumente bequem zu setzen, in der Singmusik nicht wider das Sylbenmaaß, noch weniger wider den Sinn der Worte zu schreiben, und sowohl von der Singart, als von den Eigenschaften eines jeden Instruments, eine hinlängliche Erkenntniß zu erlangen. Ein Sänger oder Instrumentist aber muß sich angelegen seyn lassen, der Stimme oder des Instruments vollkommen mächtig [18] zu werden, die Verhältniße der Töne kennen zu lernen, in Haltung des Zeitmaaßes und im Notenlesen recht fest zu werden, die Harmonie zu erlernen, und vornehmlich, alles was zu einem guten Vortrage erfordert wird, recht in Ausübung zu bringen.

18. §. [Das Musikstudium soll „nicht zu spät" begonnen werden.]

19. §. Ein Musikus muß sich ferner nicht mit allzuvielen andern Dingen beschäftigen. Fast eine jede Wissenschaft erfodert ihren eigenen Mann. Es ist zwar hier keineswegs die Meynung, als ob es eine Unmöglichkeit sey, in mehr als einer Wissenschaft zugleich, vortrefflich zu seyn. Es wird aber ein gleichsam ausserordentliches Talent dazu erfodert, dergleichen die Natur nur selten hervorbringt. Viele versehen es hierinne. Einige haben die Begierde alles zu erlernen, und fallen, ihrer veränderlichen Gemüthsbeschaffenheit zufolge, von einer Sache auf die andere, bald auf dieses, bald auf jenes Instrument, bald auf die Composition, bald auf andere Dinge ausser der Musik, und erlernen, wegen ihrer Wankelmuth, weder eins noch das andere aus dem Grunde. Einige, die sich anfänglich etwa einer der höhern Wißenschaften widmen, treiben die Musik viele Jahre als ein Nebenwerk. Sie können nicht die gehörige Zeit, so die Musik erfodert, darauf wenden, und haben weder Gelegenheit noch Mittel gute Meister zu halten, oder etwas gutes zu hören. Oefters lernen sie nichts mehr als etwa Noten lesen, und durch einige Schwierigkeiten, ohne guten Vortrag und Geschmack, ihren Zuhörern einen blauen Dunst vor die Augen zu malen: und sofern sie das Glück haben, im Lande der Blinden einäugige Könige zu werden, und einigen Beyfall zu erhalten, gerathen sie, aus Mangel der Erkenntniß, leicht auf den falschen Wahn, als ob sie wegen ihrer übrigen Wißenschaften, vor andern Tonkünstlern, die zwar nicht auf hohen Schulen studiret, aber doch mehr Musik als sie erlernet haben, einen Vorzug verdieneten. Einige treiben die Musik blos aus Mangel des Unterhalts, ohne den geringsten [19] Gefallen dran zu haben. Andere haben die Musik in ihrer Jugend mehr durch eigene

Uebung, als durch richtige Grundsätze erlernet. Bey erwachsenen Jahren schämen sie sich des Unterrichts, oder glauben keiner Anweisung mehr benöthiget zu seyn. Deswegen lassen sie sich nicht gerne verbessern, sondern wollen vielmehr unter dem Namen der Liebhaber Lob verdienen. Füget es aber das Schicksal endlich nicht, daß sie durch ihre andern Wissenschaften zu einer Beförderung gelangen, so ergreifen sie aus Noth die Musik: mehrentheils aber bleiben sie, wegen des Verlusts der Zeit, die sie auf andere Wißenschaften haben wenden müssen, aus Mangel des Talents, welches zu andern Wißenschaften nicht hinreichend gewesen, und nun vielleicht zur Musik noch weniger zulänglich ist, oder aus Vorurtheil und falscher Einbildung, welche von andern keine Verbesserung ertragen kann, von der einen Seite nur halbe Gelehrte, von der andern aber, kaum halbe Musikverständige. Denn wer zum Studiren keine hinlänglichen Naturgaben besitzt, der hat deren vielleicht noch weniger zur Musik. Doch aber, hat ein solcher, der zugleich vom Studiren Werk machet, ein zureichendes Talent zur Musik, und wendet bey dieser eben den Fleiß an, wie er bey jenem gethan hatte: so hat er nicht nur vor andern Tonkünstlern einen Vortheil voraus, sondern er kann auch in der Musik überhaupt mehr Nutzen stiften, als andere: welches mit vielen Beyspielen dargethan werden kann. Denn wer da weis, wie viel Einfluß die Mathematik, sammt denen unter ihrem Bezirke stehenden Wißenschaften, die Weltweisheit, die Dichtkunst, und die Redekunst, in die Musik haben, der wird gestehen müssen, daß die Musik nicht nur einen größern Umfang habe, als viele glauben: sondern auch, daß der bey den meisten Musikverständigen verspürte Mangel obenbemeldeter Wißenschaften, die größte Hinderniß an weiterem Fortkommen, und die Ursache sey, warum die Musik noch nicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht worden ist. Wie kann es aber anders seyn: da diejenigen, so die Theorie besitzen, selten in der Ausübung stark sind: und die, so sich in der Ausübung hervorthun, selten Meister in der Theorie abgeben können? Ist es möglich die Musik, bey so gestallten Sachen zu einiger Vollkommenheit zu bringen? Es ist demnach nöthig, jungen Leuten, die sich auf die Musik legen, ernstlich anzurathen, daß sie sich bemühen möchten, wenn ihnen auch die Zeit nicht erlaubet, sich in allen Studien zu üben, dennoch in den obengemeldeten Wißenschaften, und hiernächst auch, in einigen der ausländischen Sprachen, keine Fremdlinge [20] zu bleiben. Und wer sich die Composition zu seinem Augenmerke erwählet; dem wird eine gründliche Einsicht in die Schauspielkunst nicht undienlich seyn.

20. §. [Warnung an den angehenden Musiker vor allzugroßer Eigenliebe, die in der Musik mehr Nahrung finde als in andern Professionen, vor frühzeitiger Überhebung und falscher Selbstzufriedenheit.]

21. §. [Zurückweisung des Vorurteils, daß das Blasen auf der Flöte Brust oder Lungen schädlich sei.]

[23]

Das I. Hauptstück.

Kurze Historie und Beschreibung der Flöte traversiere.

1. §. Bei fabelhaften und ungewissen Erzählungen vom Ursprunge der Flöten so in die quere vor den Mund gehalten werden, will ich mich nicht aufhalten. Weil wir keine ganz sichere Nachricht davon haben; so kann es uns gleich viel seyn, ob der Phrygische König **Mydas**, oder ein anderer, dieselben erfunden habe. Ob ein ausgehöhlter, oben abgebrochener Stamm eines Holunderstrauchs, in welchen an der Seite eine kleine Oefnung eingefaulet gewesen; darauf just der Zug des Windes getroffen; oder sonst was anders zu dieser Erfindung den ersten Anlaß gegeben habe: kann ich gleichfalls nicht entscheiden.

2. §. Daß aber, in den Abendländern, die Deutschen die ersten gewesen, welche den Grund zur Flöte traversiere nebst vielen andern Blasinstrumenten, wo nicht von neuem geleget, doch zum wenigsten wieder hervorgesuchet haben; ist außer allem Zweifel. Die Engländer nennen dieses Instrument deswegen: the German Flute, (die deutsche Flöte.) Die Franzosen benennen es ebenfalls la Flûte alemande. (s. Principes de la Flûte Traversiere, ou de la Flûte alemande, par Mr. Hotteterre le Romain.) [24]

3. §. — 5. §. [Michael Praetorius nenne diese Flöte in seinem Theatro Instrumentorum, 1620, Querflöte, zum Unterschiede von der von den Soldaten zur Trommel benutzten „Schweitzerpfeiffe" (3). Dieser Flöte traversiere habe jedoch noch die unentbehrliche Dis-Klappe gefehlt, die später von den Franzosen hinzugefügt worden sei (4). Diese Erfindung sei „vermutlich" noch kein Jahrhundert alt (5).]

6. §. Der erste, der sich auf der verbesserten Flöte traversiere, in Frankreich, besonders hervor gethan, berühmt und beliebt gemacht hat, ist der, wegen gewisser besondern Schicksale, merkwürdige **Philibert**. Hierauf kam: **la Barre**, und **Hotteterre le Romain**. Diesen folgeten **Büffardin** und **Blavet**; brachten es aber in der Ausübung viel weiter als ihre Vorfahren.

7. §. Wie nun diese itzt erzählten französischen Tonkünstler die ersten gewesen sind, so dieses Instrument nach seinen Eigenschaften gut gespielet haben:

so haben es die Deutschen von ihnen, und zwar in der verbesserten Gestalt, nämlich mit der einen Klappe, seit ohngefähr funfzig oder sechzig Jahren her, wieder bekommen. Der besondere Beyfall, und die [25] große Neigung, so die Deutschen allezeit gegen die Blasinstrumente geheget haben, hat verursachet, daß die Flöte traversiere nunmehr in Deutschland eben so allgemein worden, als sie in Frankreich ist.

8. §. Bis hieher hatte die Flöte noch immer nur eine Klappe. Nachdem ich aber nach und nach die Eigenschaften dieses Instruments einsehen lernete; befand ich, daß immer noch ein kleiner Mangel der Reinigkeit gewißer Töne vorhanden war: welchem aber auf keine andere Art, als durch Zusetzung der zweyten Klappe, abgeholfen werden konnte. Ich habe also diese zweyte Klappe im Jahre 1726 hinzugefüget.* Und also ist hieraus diejenige Flöte traversiere entstanden, deren Abbildung man Tab. I Fig. 1 sehen kann.

* Die Ursach dieser zweyten Klappe erkläre ich weitläufiger im 8. §. des III. Hauptstückes.

9. §. [Beschreibung der neueren Flöte traversiere. Sie bestehe aus einem „Kopfstück, worinnen sich das Mundloch befindet", einem Mittelstück mit 6 Löchern und dem „Füßgen, woran die Klappe zu finden ist."] Diese drey Stücken würden auch zulänglich gewesen seyn: wenn man aller Orten einerley Stimmung hätte. Weil aber der Ton, nach welchem man stimmet, so sehr verschieden ist; daß nicht nur in einem jeden Lande, sondern auch mehrentheils in einer jeden Provinz und Stadt, eine andere Stimmung, oder herrschender Ton, eingeführet ist; zugeschweigen, daß der Clavicymbal, an eben demselben Orte, durch unachtsame Stimmer, bald hoch, bald tief gestimmet wird: so hat man, vor ohngefähr dreyßig Jahren, die Flöte mit mehrern Mittelstücken versehen. [Eine Veränderung der Stimmung wird durch Einfügen neuer Mittelstücke bewerkstelligt.]

10. §. — 16. §. [Fortsetzung der Beschreibung des Flöteninstruments.] [26—28]

17. §. Ausser der gewöhnlichen Flöte traversiere hat man noch unterschiedene andere, wiewohl nicht so gewöhnliche, entweder größere oder kleinere Arten von Flöten. Es giebt tiefe Quartflöten; Flöten d'amour; kleine Quartflöten, u. s. w. Die erstern sind um eine Quarte; die zweyten um eine kleine Terze tiefer; die dritten aber um eine Quarte höher, als die gewöhnliche Flöte traversiere. Unter diesen sind die Flöten d'amour noch die besten. Alle aber kommen sie zur Zeit der ordentlichen Flöte traversiere, an Reinigkeit und Schönheit, nicht bey. Wer im übrigen auf einer von diesen ausserordentlichen Arten sich üben will, der kann, wenn er sich nur einen andern Schlüßel der Noten einbildet, sie im übrigen alle so wie die gewöhnliche Flöte traversiere handhaben. [29.]

18. §. — 19. §. [Material und Instandhaltung des Instruments.]

Das II. Hauptſtück.

Von Haltung der Flöte, und Setzung der Finger.

1. §. — 9. §. [Techniſche Anweiſungen. S. 29—32].

Das III. Hauptſtück.

Von der Fingerordnung oder Application, und der Tonleiter oder Scala der Flöte.

1. §. — 12. §. [Fortſetzung der techniſchen Anweiſungen. Qu. erklärt, ſich durchgängig bei der Benennung der Töne der großen deutſchen Anfangsbuchſtaben zu bedienen und „wo es nöthig iſt, die Octave worinnen ſie ſtehen mit Worten“ anzuzeigen. Erklärung der chromatiſchen Töne und deren Griffart.] [32—37]

8. §. Die Urſache welche mich veranlaßet hat, der Flöte noch eine Klappe, welche vorhin nicht geweſen iſt, hinzuzufügen, rühret von dem Unterſchiede der großen und kleinen halben Töne her. Wenn eine Note auf eben derſelben Linie, oder auf eben demſelben Zwiſchenraume durch ein Kreuz erhöhet, ſ. Tab. II. (k)[*)], oder durch ein b erniedriget wird, ſ. (l); ſo beſteht der Unterſchied zwiſchen dieſer und dem Haupttone, aus einem kleinen halben Tone. Wenn hingegen eine Note auf der Linie, die andere aber eine Stufe höher ſteht, und durch ein b erniedrigt wird, ſ. (m): oder wenn eine Note auf der Linie ſteht, und durch ein Kreuz erhöhet wird, die andere aber auf dem Zwiſchenraume, eine Stufe höher iſt, [38] und natürlich bleibt, ſ. (n): ſo beträgt der Unterſchied zwiſchen dieſen beyden Noten, einen großen halben Ton. Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber hat deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher ſeyn als Dis. Hätte man nur eine Klappe auf der Flöte, ſo müßten beyde das Es und das Dis, wie auf dem Claviere, da man ſie auf einem Taſte greift, ſchwebend geſtimmet werden: ſo daß weder das Es zu dem

[*) Die Notenbeiſpiele wurden hier, weil überflüſſig, weggelaſſen.]

B, als Quinte von unten, noch das Dis zu dem H, als große Terze von oben, rein ſtimmen würden. Um nun dieſen Unterſchied zu bemerken, und die Töne in ihrer Verhältniß rein zu greifen, war nöthig, der Flöte noch eine Klappe hinzuzufügen. Dieſem zu Folge werden die halben Töne, ſo das b gegen die Haupttöne machet, anders gegriffen, als die, welche durch das Kreuz angedeutet werden. Z. E. Das eingeſtrichene B wird anders gegriffen als Ais; das zweygeſtrichene C anders, als His; das zweygeſtrichene Des (bey welchem die Flöte auswärts gedrehet wird) anders als Cis; das Fes anders als E; das zweygeſtrichene Ges anders, als Fis; das zweygeſtrichene As (mit der kleinen Klappe) anders, als daßelbe Gis (mit der großen Klappe); das dreygeſtrichene Ces anders, als das zweygeſtrichene H., u. ſ. w. Es iſt zwar wahr, dieſer Unterſchied kann auf dem Claviere, wo man alle dieſe Töne, die hier unterſchieden ſind, auf einem Taſte greift, und ſich nur durch die Schwebung derſelben helfen muß, nicht gemacht werden. Dem ungeachtet aber, da er doch in der Natur der Töne gegründet iſt, da ihn Sänger und Bogeninſtrumentiſten, ohne Mühe beobachten können: ſo iſt es billig, denſelben auch auf der Flöte anzubringen, welches ohne die zweyte Klappe nicht geſchehen kann. Wer das muſikaliſche Gehör recht ins Feine bringen will, dem iſt eine Erkenntniß davon nöthig. Vielleicht wird mit der Zeit auch der Nutzen davon noch größer.

9. §. Ungeachtet ich den Gebrauch dieſer zwo Klappen ſchon vor etlichen und zwanzig Jahren bekannt gemacht habe; ſo iſt er doch bisher noch nicht allgemein worden. Vielleicht haben nicht alle den Nutzen davon eingeſehen: vielleicht haben ſie ſich eine große Schwierigkeit im Spielen dabey vorgeſtellet. [Dieſe Schwierigkeit ſei jedoch nur eingebildet.] [39]

Das IV. Hauptſtück.

Von dem Anſatze, (Embouchure.)

1. §. — 22. §. [Vergleich der Struktur der Flöte mit der Luftröhre, ihres Tons mit dem der Menſchenſtimme. Techniſche Anweiſungen und Übungen im Anſatze.] [40—50]

23. §. [50] Die Flöte hat den Naturfehler, daß einige mit Kreuzen bezeichnete Töne, nicht ganz rein, ſondern daß etliche davon ein wenig zu tief, etliche ein wenig zu hoch ſind. Denn bey Abſtimmung der Flöte hat man darauf zu ſehen, daß hauptſächlich die natürlichen Töne nach ihrer Verhältniß rein geſtimmet werden. Man muß alſo, ſo viel als möglich iſt, ſuchen, durch Hülfe

des Anſatzes, und nach dem Gehöre, die mangelhaften rein zu ſpielen. Es iſt zwar ſchon im vorigen Hauptſtücke etwas davon erwähnet worden: damit man aber wiße, auf welche man am meiſten Achtung zu geben habe; ſo will ich ſolche hier namhaft machen. [Folgt Angabe derſelben.]

24. §. — 26. §. [Techniſche Anweiſungen.] [51]

Das V. Hauptſtück.

Von den Noten, ihrer Geltung, dem Tacte, den Pauſen, und den übrigen muſikaliſchen Zeichen. [52]

1. §. — 11. §. [Erklärung der Schlüſſel (1, 2), der Dur- und Molltonart (4—7), der Geltung der Noten (8, 9), der Pauſen (10), des Taktes (11) und der Taktarten (12 ff.).] [55]

12. §. Der Tact überhaupt iſt zweyerley: gerader und ungerader. Der gerade läßt ſich wieder in gleiche Theile zertheilen; bey dem ungeraden aber iſt die Theilung ungleich. Den ungeraden pfleget man insgemein Tripeltact zu nennen. Wenn ein Tact zu Ende iſt, pfleget man, im Schreiben, zwiſchen die Noten einen Verticalſtrich zu ſetzen: alſo machen ſo viel Noten, als ſich zwiſchen zweenen dieſer Striche befinden, nach dem, zu Anfange eines Stückes hinter den Verſe- [56] tzungszeichen, geſetzeten Tactzeichen, einen Tact aus, von welcher Art er auch ſey. ſ. Tab. II Fig. 6. [*)]

13. §. Der gerade Tact iſt wieder zweyerley: Viervierteiltact, und Zweyviertheiltact. Der Viervierteiltact, welchen man auch den gemeinen geraden, oder ſchlechten Tact zu benennen pfleget, wird zu Anfange eines Stückes mit einem großen C angedeutet: Der Zweyviertheiltact hingegen mit $^2/_4$. Bey dem Viervierteiltact iſt wohl zu merken, daß, wenn durch das C ein Strich geht, wie Tab. II Fig. 10. [¢] zu ſehen iſt, ſolcher Strich bedeute, daß alsdenn die Noten ſo zu ſagen, eine andere Geltung bekommen, und noch einmal ſo geſchwind geſpielet werden müſſen, als ſonſt, wenn das C keinen Durchſtrich hat. Man nennet dieſe Tactart: allabreve oder alla Capella. Weil aber bey der itzgemeldeten Tactart, von vielen, aus Unwiſſenheit, Fehler begangen werden: ſo iſt einem jeden anzurathen, dieſen Unterſchied ſich wohl bekannt zu machen. Denn dieſe Tactart iſt im galanten Styl itziger Zeit üblicher, als ſie in vorigen Zeiten geweſen iſt.

[*) Das Beiſpiel 6 verzeichnet ganze (a), halbe (b), Viertel- (c), Achtelnoten (d) uſw. im $^4/_4$ Takt.]

14. §. Der Tripeltact ist von verschiedener Art, wie hier die übereinander gesetzeten Ziffern zeigen, als: $^3/_1$ Dreyeintheil, $^3/_2$ Dreyzweytheil, $^3/_4$ Dreyviertheil, $^6/_4$ Sechsviertheil, $^3/_8$ Dreyachttheil, $^6/_8$ Sechsachttheil, $^9/_8$ Neunachttheil, $^{12}/_8$ Zwölfachttheiltact u. s. w.

15. §. Es giebt eine Art von Figuren, wo drey gleiche Noten zusammengestrichen werden, und folglich dem Tripeltacte ähnlich sehen; sie kommen aber sowohl in gerader als ungerader Tactart vor. Man nennet diese Figuren: **Triolen.** Hier machen drey eingeschwänzte Noten ein Viertheil, s. Tab. II. Fig. 7. (l), [*)] drey zweygeschwänzte ein Achttheil, s. (m); drey dreygeschwänzte ein Sechzehntheil, s. (n), wie die darüber befindlichen Noten ausweisen. Man pfleget auch wohl, zum Ueberfluß, die Ziffer 3 darüber zu setzen, wie bei (l) zu sehen ist.

16. §. Da ich nunmehr die Geltung der Noten und Pausen, ingleichen die verschiedenen Tactarten gewiesen habe, so wird noch nöthig seyn, zu zeigen, wie jede Note und Pause in den Tact gehörig eingetheilet werden müsse, und wie man dieses auf eine leichte Art erlernen könne. Die meisten sehen solches als etwas leichtes an, und glauben, daß man es durch [57] Uebung nach und nach erlerne. Weil es aber vielen, die sich doch lange Zeit damit abgegeben haben, noch daran fehlet, so folget daraus, daß es nicht eines der leichtesten Dinge in der Musik seyn müsse. Es hängt von dieser Erkenntniß viel ab, um ein Stück wohlklingend vorzutragen: und wer sie nicht bey Zeiten durch richtige Grundsätze erlanget, der bleibt in einer beständigen Ungewißheit; findet auch öfters bey Kleinigkeiten, so ihm nicht täglich vorkommen, einen Anstoß. Es ist nicht zu läugnen, daß ein mündlicher Unterricht, wenn er gründlich ist, hierbey bessere Dienste thue, als eine schriftliche Anweisung. Weil es aber auch vielen, die andere unterweisen sollen, in diesem Puncte an der rechten Lehrart fehlen könnte: so will ich hier eine Methode zeigen.

17. §. Man gewöhne sich erstlich, mit der Spitze des Fußes gleiche Schläge zu machen, wozu man den Pulsschlag an der Hand zur Richtschnur nehmen kann. Alsdenn theile man den gemeinen geraden, oder Viervierthheiltact, nach Anleitung des Pulsschlages, mit dem Fuße in Achttheile ein. Bey dem ersten Schlage stoße man die weiße Note ohne Strich, s. Tab. II. Fig. 6. (a) [**)] mit der Zunge an, und unterhalte den Ton so lange, bis man in Gedanken, nach dem Schlage des Fußes, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. gezählet hat: so wird dieser Tact seine gehörige Zeit bekommen. Man fahre fort in dieser Art mit dem Fuße zu schlagen, und zähle bey der ersten weißen Note mit einem Striche, s. (b) 1. 2. 3. 4; bey der zweyten ebenfalls: 1. 2. 3. 4: so wird es mit diesen zweenen halben

[*) Die Notenbeispiele wurden hier, weil überflüssig, weggelassen.]
[**) S. Anmerkung zu S. 19.]

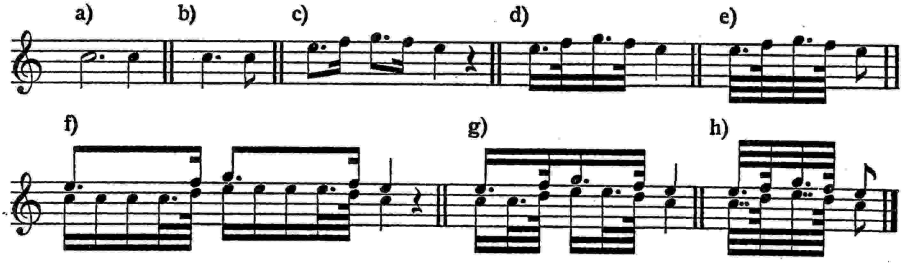
Tacten auch seine Richtigkeit haben. Bey den Viertheilen, s. (c), kommen zweene Schläge auf jede Note. Bey den Achttheilen, s. (d), kommt auf jede Note ein Schlag. Bey den Sechzehntheilen s. (e) kommen zwo Noten auf einen Schlag: und wenn man das Aufheben des Fußes sowohl als das Niederschlagen desselben zählet; so theilet solches die Sechzehntheile völlig ein. Bey den Zwey und deyßigtheilen, s. (f), kommen zwo Noten zum Niederschlage, und zwo zum Aufheben.

18. §. Diese Eintheilung in acht Schläge, kann in allen langsamen Stücken, nachdem es das Zeitmaaß erfodert, zur Regel genommen werden. In geschwinden Stücken aber, kann man den gemeinen geraden Tact in vier Theile, allwo denn das Niederschlagen und Aufheben des Fußes Achttheile ausmachen; den Tripeltact aber, in drey Theile eintheilen. [58]

19. §. Im Allabrevetacte bekommen die halben Tacte so viel Zeit, als im gemeinen geraden Tacte die Viertheile haben; und die Viertheile so viel, als im gemeinen Tacte die Achttheile einnehmen: folglich werden nur die halben Tacte mit dem Fuße markiret.

20. §. Die weiße Note mit dem Punkte, s. Tab. II. Fig. 7. (a), bekömmt

Tab. II. Fig. 7.



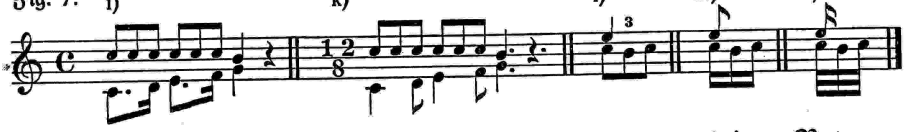
sechs Schläge mit dem Fuße; und die darauf folgende schwarze Note, zweene Schläge. Die schwarze Note mit dem Puncte, s. (b), bekömmt drey Schläge; und die folgende nur einen Schlag.

21. §. Bey den Achttheilen, Sechzehntheilen, und Zwey und dreißigtheilen, mit Puncten, s. (c) (d) (e), geht man, wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen, von der allgemeinen Regel ab. Es ist hierbey insonderheit zu merken: daß die Note nach dem Puncte, bey (c) und (d) eben so kurz gespielet werden muß, als die bey (e), es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaaße. Hieraus folget, daß diese Noten mit Puncten bey (c) fast die Zeit von einem ganzen Viertheile, und die bey (d) die Zeit von einem Achttheile bekommen: weil man die Zeit der kurzen Note nach dem Puncte eigentlich nicht recht genau bestimmen kann. Dieses deutlicher zu begreifen, spiele man die untersten Noten bey (f) und (g) langsam, doch ein jedes Exempel nach seinem ge-

hörigen Zeitmaaße, nämlich das bey (d) noch einmal ſo geſchwind, als jenes bey (c), und das bey (e) noch einmal ſo geſchwind, als das bey (d): und ſtelle ſich in Gedanken die oberſten Noten mit Puncten vor. Nachher kehre man ſolches um; ſpiele die oberſten Noten; und halte eine jede Note mit dem Puncte ſo lange, bis die Zeit von den unterſten Noten mit den Puncten verfloßen iſt. Die Noten mit den Puncten mache man eben ſo kurz, als die darunter befindliche viergeſchwänzte Note es erfodert. Auf dieſe Art wird man ſehen, daß die oberſten Noten mit den Puncten bey (f), die Zeit von drey Sechzehntheilen, und einem Zwey und dreyßigtheile mit einem Puncte bekommen: und daß die bey (g) die Zeit von einem Sechzehntheile und einem punctirten Zwey und dreyßigtheile; die bey (h) aber, weil bey den unterſten Noten zweene Puncte ſtehen, und die folgenden Noten noch einmal geſchwänzet ſind, nur die Zeit von einem Zwey und dreyßigtheile, nebſt anderthalbem Puncte erhalten. [59].

22. §. Dieſe Regel iſt ebenfalls zu beobachten, wenn in der einen Stimme Triolen ſind, gegen welche die andere Stimme punctirte Noten hat, ſ. (i). Man

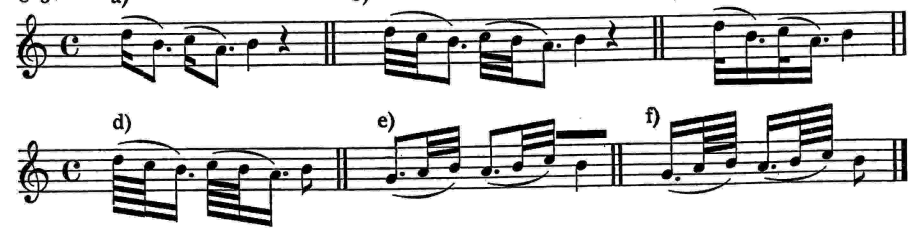
Fig. 7. i) k) l) m) n)



muß demnach die kurze Note nach dem Puncte nicht mit der dritten Note von der Triole, ſondern erſt nach derſelben anſchlagen. Widrigenfalls würde ſolches dem Sechsachttheil- oder Zwölfachttheiltacte ähnlich klingen, ſ. (k). Beyde Arten aber müſſen doch ſehr verſchieden ſeyn: indem eine eingeſchwänzte Triole, ein Viertheil; eine zweygeſchwänzte, ein Achttheil; und eine dreygeſchwänzte, ein Sechzehntheil ausmachen: wie die darüber ſtehenden einzelnen Noten, bey (l) (m) und (n) ausweiſen: Da hingegen, im Sechsachttheil- und Zwölfachttheiltacte, drey eingeſchwänzte Noten ein Viertheil und ein Achttheil machen, ſ. (k). Wollte man nun, dieſe, unter Triolen befindlichen, punctirten Noten alle nach ihrer ordentlichen Geltung ſpielen: ſo würde der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, ſondern ſehr lahm und einfältig ſeyn.

23. §. Mit den Noten bey Fig. 8, wo der Punct hinter der zweyten

Fig. 8. a) b) c)



Note steht, hat es wegen der Länge des Punctes, und der Kürze der ersten Note, eine Gleichheit, mit den oben gemeldeten punctirten Noten. Sie stehen nur umgekehret. Die Noten D und C bey (a) müssen eben so kurz seyn, als die bey (c), es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaaße. Mit den zwo geschwinden Noten bey (b) und (d) verfährt man auf gleiche Weise; und bekommen hier zwo Noten nicht mehr Zeit, als dort eine. Bey (e) und (f) werden die Noten nach den Puncten eben so geschwind und präcipitant gespielet, als die vor den Punkten bey (b) und (d). Je kürzer man die ersten Noten bey (a) (b) (c) (d) machet: ie lebhafter und frecher ist der Ausdruck. Je länger man hingegen bey (e) und (f) die Puncte hält: ie schmeichelnder und annehmlicher klingen diese Arten von Noten.

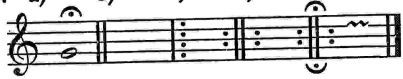
24. §. Von den Pausen ist bereits gesaget worden, daß man da wo sie stehen so lange stillschweige, als die Zeit ihrer Geltung erfodert. Von einem oder mehr Tacten, wird nicht nöthig seyn, eine Erklärung zu machen, weil man sich nur nach dem Tactschlage richten darf. s. Fig. 9. (a) (b) (c). [*)] Hat man aber einen halben Tact zu pausieren; so zähle man, nach dem Schlage des Fußes wie bey einer weißen Note: 1. 2. 3. 4, [60] und stoße mit dem fünften Schlage die folgende Note an, s. (h). Bey einem Viertheile zähle man: 1. 2, und stoße die folgende Note mit dem dritten Schlage an, s. (i). Bey einem Achttheile sage man: 1, und stoße die Note mit dem zweyten Schlage an, s. (k). Bey einem Sechzehntheile sage man auch: 1, und stoße die Note mit dem Aufheben des Fußes an, s. (l). Bey einem Zwey und dreißigtheile sage man ebenfalls: 1. Weil aber hier zwo Noten im Niederschlage, und zwo im Aufheben des Fußes kommen, so muß die Note nach der Pause noch im Niederschlage angestoßen werden. s. (m).

25. §. Hat man sich nun im langsamen Zeitmaaße auf diese Art genugsam geübet, so spiele man diese Exempel immer ein wenig geschwinder, bis man einige Fähigkeit erlanget hat, ein mehreres zu unternehmen. Endlich wird die Eintheilung der Noten einem so geläufig werden, daß man des Schlagens des Tactes mit dem Fuße, ganz und gar wird entbehren können.

26. §. Eine genaue und gewisse Bestimmung der verschiedenen Arten des Zeitmaaßes, findet man im XVII. Hauptstücke, und dessen VII. Abschnitte vom 45. bis 59. §.

27. §. Der **Wiederholungszeichen** giebt es unterschiedene Gattungen. Wenn zweene gerade Striche, ohne Punct, neben einander stehen, s. Fig. 5. (b),

Fig. 5. a) b) c) d) e) f)



[*) S. Anmerkung auf S. 17.]

ſo bedeuten ſie, daß zwar das Stück aus zweenen Theilen beſtehe, und der erſte Theil deſſelben wiederholet werden müße, doch nicht eher, als bis das Stück vom Anfange bis zum Ende geſpielet worden. Alsdenn wird der erſte Theil noch einmal bis an die zweene Striche, oder, welches einerley iſt, bis an die vorhergehende Note, über welcher ein halber Cirkel mit dem Puncte ſteht, ſ. (a) wiederholet. Bey ſolchen Stücken ſchreibt man, zu Ende des zweyten Theils: Da Capo. Wenn hinter einem Striche vier Puncte ſtehen, ſ. (c), ſo bedeuten ſie, daß die folgenden Noten, von da an, bis an einen andern Strich der die Puncte vor ſich hat, zu wiederholen ſind. Man pfleget auch wohl, über ſolche zu wiederholende Noten, das Wörtchen: bis, zu ſchreiben. Wenn neben zweenen Strichen auf einer jeden Seite zweene Puncte ſtehen, ſ. (d), ſo bedeuten ſie, daß das Stück aus zweenen Theilen beſtehe, und daß ein jeder Theil zweymal wiederholet werden müſſe. Wenn aber zuletzt ein [61] oder zweene halbe Cirkel mit Puncten ſtehen, ſ. (e), ſo bedeuten ſie daß das Stück allda ſchließe. Das Zeichen auf dem E, ſ. (f), heiſſet Cuſtos, und zeiget den Ort an, auf welchem die erſte Note der folgenden fünf Linien ſteht.

Das VI. Hauptſtück.

Vom Gebrauche der Zunge, bey dem Blaſen auf der Flöte.

1. §. — 2. §. [Erklärung des Zungenſtoſſes. Benutzung der drei Silben ti oder di, tiri, und did'll.] [61—62]

Des VI. Hauptſtücks

I. Abſchnitt.

Vom Gebrauche der Zunge mit der Sylbe: ti oder di.

1. §. — 13. §. [Techniſche Anweiſungen.] [62—65]

Des VI. Hauptſtücks

II. Abſchnitt.

Vom Gebrauche der Zunge mit dem Wörtchen: tiri.

1. §. — 9. §. [Techniſche Anweiſungen.] [66—68]

Des VI. Hauptſtücks

III. Abſchnitt.

Vom Gebrauche der Zunge mit dem Wörtchen: did'll, oder der ſogenannten Doppelzunge.

1. §. — 16. §. [Techniſche Anweiſungen.] [68—71]

Des VI. Hauptſtücks

Anhang.

Einige Anmerkungen zum Gebrauche des Hoboe, und des Baſſons.

1. §. — 6. §. [Hinweis, daß ſowohl Hoboiſten wie Baſſoniſten infolge der Ähnlichkeit der Handhabung ihrer Inſtrumente mit der der Flöte ſich die Lehre von der Flöte, ſoweit ſie nicht die Fingerordnung und den Anſatz betrifft, zu Nutze machen können.] [71—73]

Das VII. Hauptſtück.

Vom Athemholen, bey Ausübung der Flöte. [73]

1. §. Den Athem zu rechter Zeit zu nehmen, iſt bey Blasinſtrumenten ſo wie beym Singen, eine ſehr nöthige Sache. Durch deſſen Mißbrauch, welchen man doch bey vielen wahrnimmt, werden Melodien, welche an einander hängen ſollen, öfters zerrißen, die Compoſition wird verſtümmelt, und der Zuhörer eines Theils von ſeinem Vergnügen beraubet. Es iſt eben ſo ſchlimm, wenn man etliche Noten, die zuſammen gehören, zertrennet, als wenn man im Leſen, ehe der Sinn aus iſt, oder gar zwiſchen einem Worte von zwo oder drey Sylben, Athem holen wollte. Das letztere geſchieht zwar im Leſen nicht, das erſtere aber im Blaſen ſehr oft.

2. §. Da aber auch nicht allemal möglich iſt, alles was zuſammen gehöret, in einem Athem zu ſpielen: weil entweder die Compoſition nicht immer mit gehöriger Behutſamkeit dazu eingerichtet iſt, oder weil der, welcher ſie ausführet, nicht Fähigkeit genug beſitzt, den Athem zu ſparen: ſo will ich hier einige

Exempel anführen, aus welchen man wird abnehmen können, bey was für Noten am füglichſten Athem könne genommen werden. Hieraus ziehe man ſich in der Folge allgemeine Regeln. [74].

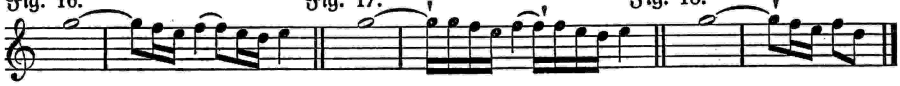
3. §. Die geſchwindeſten Noten von einerley Geltung, in einem Stücke, müſſen etwas ungleich geſpielet werden; wie ſolches im XI. Hauptſtücke, und deſſen 11. §. weitläufiger abgehandelt wird, welches man hierbey nachleſen wolle. Hieraus fließet die Regel, daß man den Athem zwiſchen einer langen und kurzen Note nehmen müſſe. Niemals darf es nach einer kurzen, vielweniger nach der letzten Note im Tacte geſchehen: denn man mag dieſelbe auch ſo kurz ſtoßen als man will, ſo wird ſie doch durch das Athemholen lang. Hiervon werden die Triolen ausgenommen, wenn ſie ſtufenweiſe auf oder niederwärts gehen, und ſehr geſchwind geſpielet werden müſſen. Bey dieſen erfodert es öfters die Nothwendigkeit, nach der letzten Note im Tacte Athem zu nehmen. Findet ſich aber nur ein Sprung von einer Terze, u. d. g. ſo kann es zwiſchen dem Sprunge geſchehen.

4. §. Wenn ein Stück mit einer Note im Aufheben des Tactes anfängt, die Anfangsnote mag nun die letzte Note im Tacte ſeyn, oder es mag vor derſelben noch eine Pauſe im Niederſchlage ſtehen: oder wenn eine Cadenz gemachet worden, und ſich ein neuer Gedanke anfängt: ſo muß man bey Wiederholung des Hauptſatzes, oder beym Anfange des neuen Gedanken, vorher Athem holen, damit die Endigung des vorigen, und der Anfang des folgenden, von einander geſondert werden.

5. §. Hat man eine Note von einem oder mehr Tacten auszuhalten, ſo kann man vor der haltenden Note Athem holen, wenn auch gleich eine kurze Note vorher geht. Wenn an dieſelbe lange Note noch ein Achttheil gebunden iſt, und auf dieſes zwey Sechzehntheile, und wieder eine gebundene Note folgen, ſ. Tab. V. Fig. 16, ſo kann man aus dem erſten Achttheile zwei Sechzehntheile

Tab. V.

Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18.



doch auf eben demſelben Tone, machen, ſ. Tab. V. Fig. 17, und zwiſchen denſelben den Athem nehmen. Auf gleiche Art kann man bey allen gebundenen Noten, (Ligaturen), ſie mögen Viertheile, Achttheile, oder Sechzehntheile ſeyn, ſo oft es nöthig iſt, verfahren. Folget aber auf dieſe Bindung nach der halben Note, weiter keine andere mehr, ſ. Fig. 18, ſo kann man nach der, an die lange gebundenen Note, Athem holen, ohne ſie in zwo Noten zu zertheilen. [75].

6. §. Um lange Paſſagien zu ſpielen, iſt nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem langſam in ſich ziehe. Man muß zu dem Ende den Hals

und die Bruſt weit ausdehnen, die Achſeln in die Höhe ziehen, den Athem in der Bruſt, ſo viel als möglich iſt, aufzuhalten ſuchen, und ihn alsdenn ganz ſparſam in die Flöte blaſen. Findet man ſich aber dennoch genöthiget, zwiſchen geſchwinden Noten Athem zu holen: ſo muß man die Note, nach welcher es geſchehen ſoll, ſehr kurz machen, den Athem in der Geſchwindigkeit nur bis an die Gurgel ziehen, und die folgenden zwo oder drey Noten etwas übereilen: damit der Tact nicht aufgehalten werde, und auch keine Note verlohren gehe. Glaubet man aber im Voraus, nicht im Stande zu ſeyn, die Paſſagie in einem Athem auszuſpielen, ſo thut man wohl, wenn man es nicht aufs äußerſte ankommen läßt, ſondern bey Zeiten mit Vortheil Athem holet. Denn ie öfter man in der Geſchwindigkeit Athem nimmt, ie unbequemer wird derſelbe, und ie weniger hilft er.

7. §. — 9. §. [Weitere techniſche Ratſchläge betreffs des Athemholens. Beiſpiele.]

10. §. Wenn es der Raum erlaubete, verdienete dieſe Materie vom Athemholen wohl, mit noch mehrern Exempeln erläutert zu werden: weil ſo wohl [76] Sänger als Blasinſtrumentiſten hierinne ſo häufige Fehler begehen. Allein, wer wollte alle Fälle beſtimmen, wo man öfters mit einem Athem nicht ſo lange aushalten kann, als es wohl ſeyn ſollte. Die Urſachen davon ſind ſo verſchieden, daß es nicht allemal möglich iſt zu ſagen, ob der Componiſt, oder der Ausführer, oder der Ort wo man ſingt oder ſpielet, oder die Furcht, welche eine Beklemmung der Bruſt verurſachet, Schuld daran ſeyn, daß man nicht allemal den Athem zu rechter Zeit nehmen kann. So viel iſt gewiß, daß man, wenn man vor ſich allein ſingt oder ſpielet, zum wenigſten wo nicht zweymal doch noch einmal ſo viel in einem Athem heraus bringen kann, als wenn man in Gegenwart vieler Zuhörer ſingen oder ſpielen muß. Im letztern Falle iſt es nun nöthig, daß man ſich aller möglichen Kunſtgriffe zu bedienen wiſſe, welche nur immer die Einſicht in die Ausführungskunſt hier darreichet. Man bemühe ſich alſo, vollkommen einſehen und begreifen zu lernen, was einen muſikaliſchen Sinn ausmache, und folglich zuſammen hängen müſſe. Man hüte ſich eben ſo ſorgfältig, das was zuſammen gehöret, zu zertrennen, als man ſich in Acht nehmen muß, das was mehr als einen Sinn in ſich begreift, und folglich von einander abzuſondern iſt, kettenweis zuſammen zu hengen: denn hierauf kömmt ein großer Theil des wahren Ausdrucks in der Ausführung, an. Diejenigen Sänger und Blasinſtrumentiſten, welche nicht fähig ſind den Sinn des Componiſten einzuſehen, (derer giebt es aber eine große Menge,) ſind immer der Gefahr ausgeſetzet, hier Fehler zu begehen, und ihre Schwäche zu verrathen. Ueberhaupt aber haben die Seyteninſtrumentiſten, in dieſem Stücke, einen großen Vortheil vor jenen voraus, wofern ſie ſich nur nach der oben erfoderten Einſicht beſtreben, und ſich durch die ſchlechten Beyſpiele dererjenigen, die alles, ohne Unterſchied, auf eine leyernde Art zuſammen hengen, nicht verführen laſſen wollen.

Das VIII. Hauptſtück.

Von den Vorſchlägen, und den dazu gehörigen kleinen weſentlichen Manieren. [77]

1. §. Die Vorſchläge (Ital. appoggiature, Franz. ports de voix) ſind im Spielen ſo wohl ein Zierrath, als eine nothwendige Sache. Ohne dieſelben würde eine Melodie öfters ſehr mager und einfältig klingen. Soll eine Melodie galant ausſehen, ſo kommen immer mehr Conſonanzen als Diſſonanzen darinne vor. Wenn der erſtern viele nach einander geſetzet werden, und nach einigen geſchwinden Noten eine conſonirende lange folget: ſo kann das Gehör dadurch leicht ermüdet werden. Die Diſſonanzen müſſen es alſo dann und wann gleichſam wieder aufmuntern. Hierzu nun können die Vorſchläge viel beytragen, weil ſie, wenn ſie vor der Terze oder Sexte vom Grundtone an gerechnet, ſtehen, ſich in Diſſonanzen, als Quarten und Septimen verwandeln, durch die folgende Note aber, ihre gehörige Auflöſuug bekommen.

2. §. Sie werden durch ganz kleine Nötchen angedeutet, um ſie mit den ordentlichen Noten nicht zu verwirren, und bekommen ihre Geltung von den Noten vor denen ſie ſtehen. Es liegt eben nicht viel dran, ob ſie mehr als einmal, oder gar nicht geſchwänzet ſind. Doch werden ſie mehrentheils nur einmal geſchwänzet. Die zweymal geſchwänzeten pfleget man nur vor ſolchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaaße nichts abgebrochen werden darf. Z. E. Bey zwo oder mehr langen Noten, ſie mögen Viertheile oder halbe Tacte ſeyn, wenn ſie auf einerlei Tone vorkommen, ſ. Tab. VI. Fig. 25,

Fig. 25.

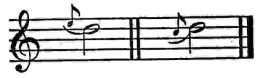
werden dieſe kleinen zweymal geſchwänzeten Noten, ſie mögen von unten oder von oben zu nehmen ſeyn, ganz kurz ausgedrücket, und anſtatt der Hauptnoten im Niederſchlage angeſtoßen, u. d. m. [*)].

3. §. Die Vorſchläge ſind eine Aufhaltung der vorigen Note. Man kann ſie alſo, nach Befinden der Stelle wo die vorige Note ſteht, ſowohl von

[*) Alſo wie die ſpäteren durchſtrichenen Vorſchläge.]

[78] oben, als von unten nehmen, ſ. Tab. VI. Fig. 1. und 2.

Fig. 1. Fig. 2.



Wenn die vorhergehende Note um eine oder zwo Stufen höher ſteht, als die folgende, vor welcher ſich der Vorſchlag befindet: ſo wird der Vorſchlag von oben angenommen, ſ. Tab. VI. Fig. 3.

Fig. 3.

Steht aber die vorhergehende Note tiefer als die folgende: ſo muß auch der Vorſchlag von unten genommen werden, ſ. Fig. 4,

Fig. 4.

und wird mehrentheils zur None, welche ſich in die Terze, oder zur Quarte, welche ſich in die Quinte über ſich, auflöſet.

4. §. Man muß die Vorſchläge mit der Zunge weich anſtoßen, und wenn es die Zeit erlaubet, an der Stärke des Tones wachſen laſſen, die folgende Note aber etwas ſchwächer dran ſchleifen. Dieſe Art der Auszierungen wird der **Abzug** genennet, und hat von den Italiänern ihren Urſprung.

5. §. Es giebt zweyerley Arten der Vorſchläge. Einige werden als anſchlagende Noten, oder im Niederſchlage, andere als durchgehende Noten, oder im Aufheben des Tactes angeſtoßen. Man könnte die erſten: **anſchlagende**, die andern aber: **durchgehende Vorſchläge** benennen.

6. §. Die durchgehenden Vorſchläge finden ſich, wenn einige Noten von einerley Geltung durch Terzenſprünge unter ſich gehen, ſ. Tab. VI. [*)] Fig. 5.

Fig. 5.

Sie werden im Spielen ausgedrücket wie bey Fig. 6

Fig. 6.

[*) Im Original fälſchlich Tab. IV.]

zu ſehen iſt. Die Puncte werden lange gehalten, und die Noten wo der Bogen anfängt, nämlich die zweyte, vierte und ſechſte, werden angeſtoßen. Man muß dieſe Art nicht mit denen Noten verwechſeln, wo hinter der zweyten ein Punkt ſteht, und welche faſt eben dieſelbe Melodie ausdrücken, ſ. Fig. 7.

Fig. 7.

In dieſer Figur kommen die zweyte, vierte, und die folgenden kurzen Noten, als Diſſonanzen gegen den Baß, in den Niederſchlag; ſie werden im Spielen auch frech und lebhaft vorgetragen: da hingegen die Vorſchläge, wovon hier die Rede iſt, einen ſchmeichelnden Ausdruck verlangen. Wollte man nun die kleinen Noten bey Fig. 5. lang machen, und in der Zeit der folgenden Hauptnote anſtoßen: ſo würde dadurch der Geſang ganz verändert werden, und ſo klingen, wie bey Fig. 8.

Fig. 8.

zu erſehen iſt. Dieſes würde aber der franzöſiſchen Spielart, aus welcher dieſe Vorſchläge herſtammen, und folglich dem Sinne ihrer Erfinder, welcher in dieſem Stücke einen faſt allgemeinen Beyfall erhalten hat, zuwider ſeyn. Oefters finden ſich auch zweene Vorſchläge vor einer Note, da der erſte durch [79] eine kleine, der andere aber durch eine mit zum Tacte gerechnete Note ausgedrücket wird [*)], dergleichen bey den Einſchnitten vorkommen, ſ. Fig. 9.

Fig. 9.

Die kleine Note wird alſo ebenfalls kurz angeſtoßen, und in die Zeit der vorigen Note im Aufheben [Auftakt] gerechnet. Man ſpielet die Noten bey Fig. 9. ſo, wie bey Fig. 10.

Fig. 10.

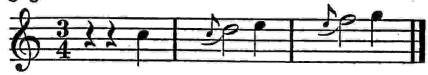
zu erſehen iſt.

7. §. Anſchlagende, oder in den Niederſchlag treffende Vorſchläge, findet man vor einer langen Note im Niederſchlage, die auf eine kurze im Aufheben

[*) Beſſer: Vorhalt mit Vorſchlag.]

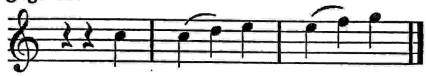
folget, ſ. Tab. VI. Fig. 11.

Fig. 11.



Hier wird der Vorſchlag halb ſo lange gehalten, als die darauf folgende Hauptnote, und wird geſpielet, wie bey Fig. 12.

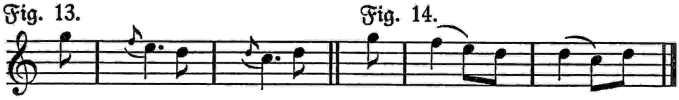
Fig. 12.



zu erſehen iſt.

8. §. Steht ein Punct bey der durch den Vorſchlag auszuzierenden Note, ſo theilet ſie ſich in drey Theile. Davon bekömmt der Vorſchlag zweene Theile, die Note ſelbſt aber nur einen Theil, nämlich ſo viel als der Punct austrägt. Die Noten bey Fig. 13. werden folglich geſpielet, wie bey Fig. 14.

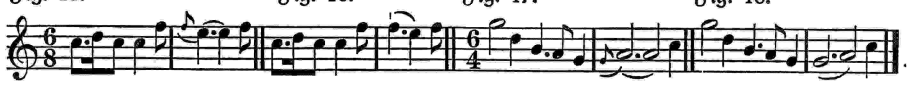
Fig. 13. Fig. 14.



zu erſehen iſt. Dieſe, und die im vorigen §. gegebene Regeln, ſind allgemein, die Noten mögen ſeyn von welcher Art ſie wollen, und die Vorſchläge mögen höher oder tiefer ſtehen, als die darauf folgenden Noten.

9. §. Wenn im Sechsachttheil- oder Sechsviertheiltacte, zwo Noten auf einem Tone an einander gebunden ſind, und die erſte einen Punct hinter ſich hat, wie im [in] Giquen vorkömmt: ſo werden die Vorſchläge ſo lange gehalten, als die erſte Note mit dem Puncte gilt, ſ. Fig. 15. und 17. Sie werden geſpielet wie bei Fig. 16. und 18.

Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18.



zu erſehen iſt, und gehen alſo von der vorigen Regel ab. Man hat in Anſehung dieſer Vorſchläge, dieſe Tactarten nicht als ungeraden, ſondern als geraden Tact anzuſehen.

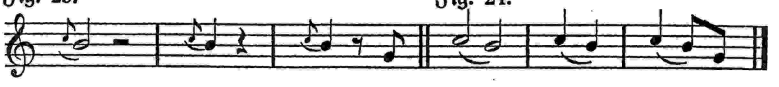
10. §. Wenn über Noten, ſo gegen die Grundſtimme Diſſonanzen machen, es mag die übermäßige Quarte, oder die falſche (d. h. verminderte] Quinte, oder die Septime, oder die Secunde ſeyn, Triller ſtehen, ſ. Fig. 19. 20. 21. 22,

Fig. 19. Fig. 20. Fig. 21. Fig. 22.

ſo muß der Vorſchlag vor dem Triller ganz kurz ſeyn, um nicht die Diſſonanzen in Conſonanzen zu verwandeln. Z. E. man hielte bey Fig. 21. den Vorſchlag A. halb ſo lange, als das darauf folgende Gis mit dem Triller: ſo würde man anſtatt der Septime F zu Gis, die Sexte F zu A, und folglich keine Diſſonanz mehr hören, welches man aber, um nicht die Schön- [80] heit und Annehmlichkeit der Harmonie zu verderben, ſo viel als möglich iſt, vermeiden muß.

11. §. Folget nach einer Note eine Pauſe, ſo bekömmt der Vorſchlag, wenn es anders die Nothwendigkeit des Athemholens nicht verhindert, die Zeit von der Note, die Note aber die Zeit von der Pauſe. Die drey Arten Noten bey Fig. 23., werden alſo geſpielet, wie bey Fig. 24. in der Folge

Fig. 23. Fig. 24.

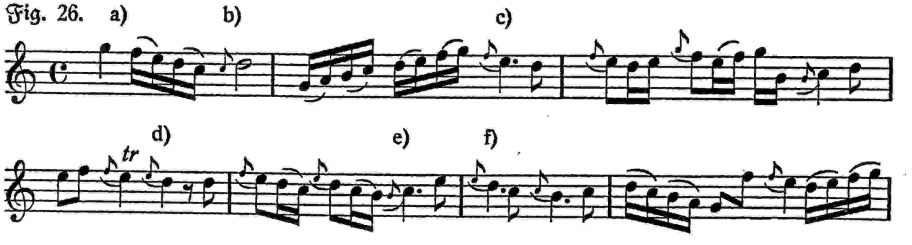


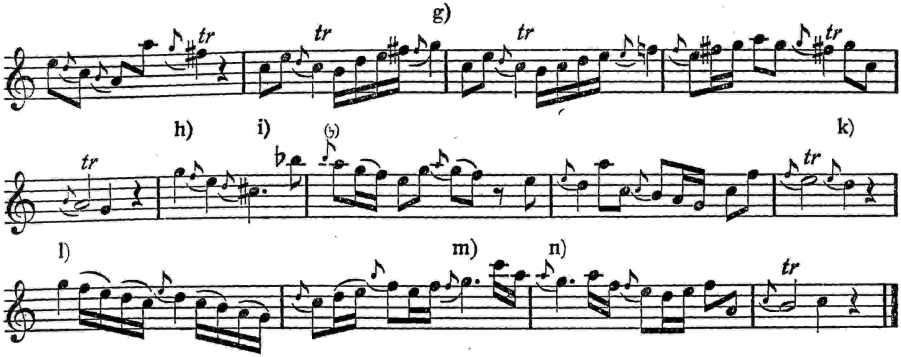
zu ſehen iſt.

12. §. Es iſt nicht genug, die Vorſchläge in ihrer Art und Eintheilung ſpielen zu können, wenn ſie vorgezeichnet ſind. Man muß auch ſelbige an ihren Ort zu ſetzen wiſſen, wenn ſie nicht geſchrieben ſind. Um ſolches zu erlernen, nehme man dieſes zur Regel: Wenn nach einer, oder etlichen **kurzen** Noten, im Niederſchlage, oder Aufheben des Tactes, eine **lange** Note folget, und in conſonirender Harmonie liegen bleibt, ſo muß vor der langen, um den gefälligen Geſang beſtändig zu unterhalten, ein Vorſchlag gemachet werden. Die vorhergehende Note wird zeigen, ob er von oben oder unten genommen werden müſſe.

13. §. Ich will ein klein Exempel geben, welches die meiſten Arten der Vorſchläge in ſich hält, ſ. Fig. 26.

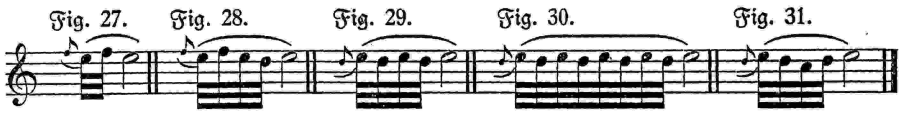
Fig. 26. a) b) c) d) e) f)





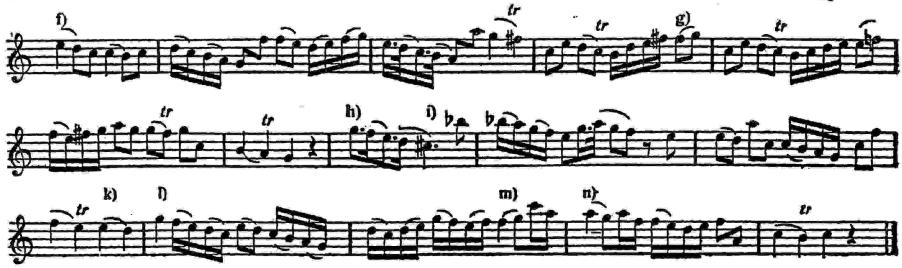
Will man ſich von der Nothwendigkeit, und der guten Wirkung der Vorſchläge überzeugen, ſo ſpiele man dieſes Exempel erſtlich mit den dabey befindlichen Vorſchlägen, hernach ohne dieſelben. Man wird den Unterſchied des Geſchmackes ſehr deutlich wahrnehmen. Zugleich wird man aus dieſem Exempel erſehen, daß die Vorſchläge meiſtentheils vor ſolchen Noten ſtehen, welche geſchwindere Noten entweder vor, oder nach ſich haben: und daß auch, bey dem größten Theile der Triller, Vorſchläge erfodert werden. [*)]

14. §. Aus den Vorſchlägen fließen noch einige andere kleine Auszierungen, dieſe ſind: der **halbe Triller** ſ. Tab. VI. Fig. 27. und 28, das Pincé, (der



Mordant) ſ. Fig. 29. und 30, und das Doublé oder der **Doppelſchlag**, ſ. Fig. 31. welche in der franzöſiſchen Spielart, um ein Stück brillant zu ſpielen, üblich ſind.

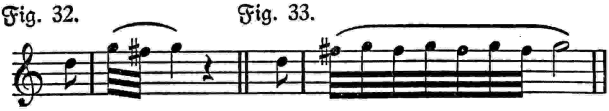
[*) Das Beiſpiel würde alſo auszuführen ſein:



Die halben Triller ſind von zweyerley Art, ſ. Fig. 27. und 28. und können anſtatt des ſimpeln Abzugs den Vorſchlägen von oben angehenget werden. Die Pincez ſind gleichfalls [81] zweyerley, ſie können, ſo wie die Doublez, den Vorſchlägen von unten angehenget werden.

15. §. Die battemens, ſ. Fig. 32. und 33.

Fig. 32. Fig. 33.



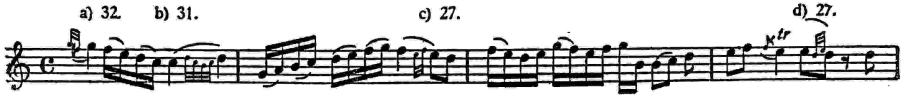
können bey ſpringenden Noten, wo keine Vorſchläge ſtatt finden, angebracht werden, um die Noten lebhaft und ſchimmernd (brillant) zu machen. Das erſte muß auf der Flöte durch einen Schlag mit dem Finger, und einen Stoß der Zunge zugleich, geſchehen, und kann ſowohl bey geſchwinden als langſamen Noten angebracht werden. Das andere ſchicket ſich beſſer zu etwas langſamen, als zu geſchwinden Noten: doch müſſen die dreygeſchwänzten Noten in der größten Geſchwindigkeit gemachet werden: weswegen man den Finger nicht hoch aufheben darf.

16. §. Dieſe Auszierungen oder Manieren, welche ich im 14. und 15. §. beſchrieben habe, dienen, nach Beſchaffenheit eines Stückes zur Aufmunterung und Fröhlichkeit: die ſimpeln Vorſchläge hingegen, zur Erweichung und Traurigkeit. Weil nun die Muſik die Leidenſchaften bald erregen, bald wieder ſtillen ſoll, ſo erhellet daraus der Nutzen und die Nothwendigkeit dieſer Manieren, bey einem natürlichen ſimpeln Geſange.

17. §. Will man nun dieſe im 14. und 15. §. beſchriebenen Manieren, bey dem Exempel Tab. VI. Fig. 26. mit den puren Vorſchlägen untermiſchen, und nach ihnen anbringen: ſo kann es bey denen Noten, worüber die Buchſtaben ſtehen, nach folgender Anleitung geſchehen. Die Manier bey Fig. 27. kann bey den Noten unter (c) (d) (f) (i) und (n) angebracht werden. Die bey Fig. 28. ſchicket ſich unter die Note (k). Die bey Fig. 29. mache man bey den Noten unter (g) und (m). Die bey Fig. 30. laſſe man bey (e), die bey Fig. 31. aber, bey (b) hören. Die bey Fig. 32. kann man den Noten unter (a) und (l), und die bey Fig. 33. der Note unter (h) zugeſellen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Manieren an jedem Orte in den Ton verſetzet werden müſſen, welchen die Vorſchläge zu erkennen geben. [*)]

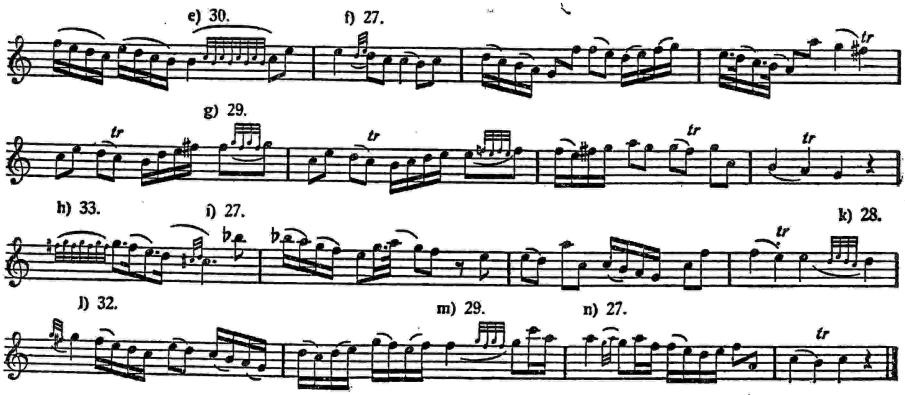
[*) Demnach geſtaltet ſich der Vortrag nunmehr folgendermaßen:

a) 32. b) 31. c) 27. d) 27.



18. §. Bey dieser Vermischung der simpeln Vorschläge mit den kleinen Manieren, oder französischen Propretäten, wird man finden, daß der Gesang durch die letztern viel lebhafter und schimmernder wird, als ohne dieselben. Man muß nur diese Vermischung mit einer vernünftigen Beur- [82] theilung unternehmen. Denn hiervon hängt ein ansehnlicher Theil des guten Vortrages ab.

19. §. Einige begehen, so wie mit den willkührlichen Auszierungen, also auch mit den hier beschriebenen Vorschlägen, und übrigen wesentlichen Manieren, viel Misbrauch. Sie lassen, so zu sagen, fast keine Note, wo es nur irgend die Zeit, oder ihre Finger gestatten, ohne Zusatz hören. Sie machen den Gesang entweder durch überhäufte Vorschläge und Abzüge zu matt, oder durch einen Ueberfluß von ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelschlägen, battemens, u. d. gl. zu bunt. Sie bringen dieselben öfters bey Noten an, wobey doch ein nur halb gesundes musikalisches Gehör begreift, daß sie sich nicht hinschicken. Hat etwan ein berühmter Sänger, in einem Lande, eine mehr als gemeine Annehmlichkeit bey Anbringung der Vorschläge: Gleich fängt die Hälfte der Sänger seiner Nation an zu heulen, und auch den lebhaftesten Stücken, durch ihr abgeschmacktes Wehklagen, das Feuer zu benehmen: und hierdurch glauben sie den Verdiensten jenes berühmten Sängers nahe zu kommen, wo nicht gar, sie zu übertreffen. Es ist wahr, die oben beschriebenen Zierrathen sind zum guten Vortrage höchstnöthig. Dessen ungeachtet muß man doch sparsam mit ihnen umgehen, wenn man des Guten nicht zu viel thun will. Die rareste und schmackhafteste Speise machet uns Ekel, wenn wir ihrer zu viel genießen müssen. Eben so geht es mit den Auszierungen in der Musik, wenn man mit denselben zu verschwenderisch umgeht, und das Gehör zu überschütten suchet. Ein prächtiger, erhabener und lebhafter Gesang, kann durch übel ange-



Nach Quantz (s. später 14. Hauptstück. § 2) ist dies auf solche Weise verzierte Beispiel ein Muster für den französischen Adagiovortrag.]

brachte Vorschläge niedrig und einfältig, ein trauriger und zärtlicher Gesang hingegen, durch überhäufte Triller und andere kleine Manieren zu lustig und zu frech gemachet, und die vernünftige Denkart des Componisten verstümmelt werden. Hieraus nun ist zu ersehen, daß die Auszierungen sowohl ein Stück, wo es nöthig ist, verbessern, als auch, wenn sie zur Unzeit kommen, verschlimmern können. Diejenigen, welche sich den guten Geschmack zwar wünschen, ihn aber nicht besitzen, fallen am leichtesten in dieses Versehen. Aus Mangel der zärtlichen Empfindung, wissen sie mit dem simpeln Gesange nicht umzugehen. Ueber der edlen Einfalt wird ihnen, so zu sagen, die Zeit zu lang. Wer nun dergleichen Fehler nicht begehen will, der gewöhne sich bey Zeiten, weder zu simpel, noch zu bunt, zu singen oder zu spielen, sondern das Simple mit dem Brillanten immer zu vermischen. Mit den [83] kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den Speisen zu thun pfleget, und nehme den, an jeder Stelle herrschenden Affect, zu seiner Richtschnur: so wird er weder zu viel noch zu wenig thun, und niemals eine Leidenschaft in die andere verwandeln.

Das IX. Hauptstück.

Von den Trillern.

1. §. Die Triller geben dem Spielen einen grossen Glanz, und sind, so wie die Vorschläge, unentbehrlich. Wenn ein Instrumentist, oder Sänger, alle Geschiklichkeit besäße, welche der gute Geschmack in der Ausführung erfodert, er könnte aber keinen guten Triller schlagen: so würde seine ganze Kunst unvollkommen seyn. Dem einen kömmt hierinne die Natur zu statten: der andere muß den Triller durch vielen Fleiß erlernen. Manchem gelingt er mit allen Fingern: manchem nur mit etlichen: und manchem bleibt der Triller Zeitlebens ein Stein des Anstoßes, welches vermuthlich mehr von der Beschaffenheit der Nerven, als von dem Willen des Menschen abhängt. Man kann aber durch Fleiß vieles daran ersetzen und verbeßern: wenn man nur nicht wartet, ob der Triller von sich selbst kommen wolle, sondern bei Zeiten, wenn die Finger noch im Wachsthume sind, die gehörige Mühe anwendet, und denselben zur Vollkommenheit zu bringen suchet.

2. §. Nicht alle Triller dürfen in einerley Geschwindigkeit geschlagen werden: sondern man muß sich hierinne so wohl nach dem Orte wo man spielet,

als nach der Sache selbst, die man auszuführen hat, richten. Spielet man an einem großen Orte, wo es sehr schallet, so wird ein etwas langsamer Triller beßere Wirkung thun, als ein geschwinder. Denn durch den Wiederschall geräth die allzugeschwinde Bewegung der Töne in eine Verwirrung, und folglich wird der geschwinde Triller undeutlich. Spielet [84] man hingegen in einem kleinen oder tapezirten Zimmer, wo die Zuhörer nahe dabey stehen: so wird ein geschwinder Triller besser seyn, als ein langsamer. Man muß ferner zu unterscheiden wissen, was für Stücke man spielet, damit man nicht, wie viele thun, eine Sache mit der andern vermenge. In traurigen Stücken muß der Triller langsamer, in lustigen aber geschwinder geschlagen werden.

3. §. Man muß aber die Langsamkeit und Geschwindigkeit hierinne nicht aufs äußerste treiben. Der ganz langsame Triller ist nur bey den Franzosen im Singen üblich, er tauget aber eben so wenig, als der ganz geschwinde zitternde, welchen die Franzosen chevroté (meckernd) nennen.[*)] Man darf sich nicht verführen laßen, wenn auch einige der größten und berühmtesten Sänger den Triller absonderlich auf die letztere Art schlügen. Manche halten diesen meckernden Triller, aus Unwissenheit, wohl gar für ein besonderes Verdienst; sie wissen aber nicht, daß ein mäßig geschwinder und gleichschlagender Triller viel schwerer zu erlernen ist, als der ganz geschwinde zitternde, welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muß.

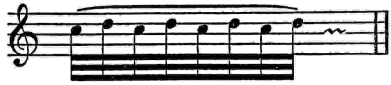
4. §. Der **Terzentriller**, da man anstatt des nächst über der Hauptnote liegenden Tones, die Terze anschlägt, ob er wohl vor Alters üblich war, auch heut zu Tage noch bey einigen italiänischen Violinisten und Hoboisten Mode ist, darf dennoch, weder im Singen, noch auf Instrumenten, (es müßte denn die Sackpfeife seyn) gebrauchet werden. Denn ein jeder Triller darf nicht mehr als den Raum von einem ganzen oder halben Tone einnehmen, nachdem es nämlich die Tonart, und die Note von welcher der Triller seinen Ursprung nimmt, erfodert.

5. §. Soll der Triller recht schön seyn, so muß er egal, oder in einer gleichen, und dabey mäßigen Geschwindigkeit, geschlagen werden. Auf Instrumenten müßen deswegen die Finger bey keinem Schlage höher, als bey dem andern aufgehoben werden.

6. §. Die rechte Geschwindigkeit eines ordentlichen guten Trillers genau zu bestimmen, dürfte wohl etwas schwer fallen. Doch glaube ich, daß es weder zu langsam noch zu geschwind seyn würde, wenn man einen **langen** Triller, der zum Schluße vorbereitet, so schlüge, daß der Finger in der Zeit [85] eines Pulsschlages nicht viel mehr als **vier** Bewegungen, und folglich **acht** solche Noten machte, wie Tab. VII. Fig. 1.

[*) Unter dem Namen „Bockstriller" bekannt.]

Fig. 1.

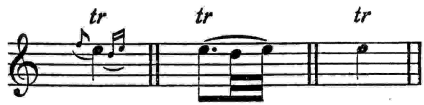


zu ersehen sind. In geschwinden und lustigen Stücken hingegen, können die kurzen Triller etwas geschwinder geschlagen werden. Man kann hier den Finger, in der Zeit eines Pulsschlages, noch ein- oder aufs höchste zweymal mehr aufheben. Doch findet diese letztere Art nur bey kurzen Noten, und wenn deren etliche auf einander folgen, statt.

Wegen der Geschwindigkeit der Triller überhaupt, könnte zum Ueberflusse noch bemerket werden, daß man sich deswegen nach der Höhe und Tiefe der Töne zu richten habe. Ich will die vier Octaven des Clavicymbals zur Richtschnur nehmen, und glaube, daß wenn man den Triller in der eingestrichenen Octave in der obenbeschriebenen Geschwindigkeit schlägt, man denselben in der zweygestrichenen Octave um etwas geschwinder, in der ungestrichenen aber, um so viel langsamer, und in der tiefsten Octave noch etwas langsamer, als in der ungestrichenen, schlagen könnte. Ich schlüße hieraus noch weiter, daß bey der Menschenstimme, der Sopran den Triller geschwinder als der Alt, und der Tenor und Baß denselben, in gehörigem Verhalte, langsamer als der Sopran und Alt, schlagen könnten. Die Triller auf der Violine, Bratsche, dem Violoncell und dem Contraviolon könnten mit den Trillern der vier Singstimmen übereinkommen. Auf der Flöte und dem Hoboe könnte der Triller so geschwind geschlagen werden, als ihn der Sopran schlägt, und der Triller auf dem Basson könnte mit dem Triller des Tenors einerley Geschwindigkeit haben. Ich stelle einem jeden frey, diese Meynung entweder anzunehmen oder zu verwerfen. Sollten dergleichen Subtilitäten von den wenigsten für etwas nützlich gehalten werden: so wird mir genug seyn, wenn auch nur einige wenige, welche einen feinen Geschmack, eine reife Beurtheilungskraft, und viel Erfahrung haben, mir hierinn nicht ganz und gar entgegen seyn werden.

7. §. Jeder Triller nimmt von dem, vor seiner Note, entweder von oben oder von unten zu nehmenden, und im vorigen Hauptstücke erklärten Vorschlage, seinen Anfang. Die Endigung jedes Trillers besteht aus zwo kleinen Noten, so nach der Note des Trillers folgen, und demselben in gleicher Geschwindigkeit angehenget werden, s. Tab. VII. Fig. 2. Sie werden der **Nachschlag** genennet. Dieser Nachschlag wird bisweilen durch eigene Noten ausgedrücket, s. Fig. 3. Findet sich aber nur die simple Note allein, s. Fig. 4, so versteht sich sowohl der Vor- als Nachschlag darunter, weil ohne diese der Triller nicht vollkommen und brillant genug seyn würde.

Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.



[86] 8. §. Der Vorschlag des Trillers ist zuweilen eben so geschwind, als die übrigen Noten, woraus der Triller besteht: Z. E. wenn ein neuer Gedanke, nach einer Pause, mit einem Triller anfängt. Dieser Vorschlag mag aber lang oder kurz seyn, so wird er doch allezeit mit der Zunge angestoßen: der Triller nebst seinem Nachschlage aber, werden an denselben geschleifet.

9. §. — 12. §. [Technische Anweisung, wie beim Trillern mit gewissen halben Tönen auf der Flöte unreine Intonation zu vermeiden sei (9, 10). Angabe empfehlenswerter Fingersätze bei Flötentrillern. (11, 12.)] [88.]

13. §. Wenn nach dem Triller ein Schluß (Cadenz) folget, es sey in der Mitte, oder am Ende des Stückes: so findet nach dem Nachschlage des Trillers, vor der Schlußnote, kein Vorschlag mehr statt, absonderlich, wenn die Note des Trillers um eine Stufe höher, als die Schlußnote, [89] steht. Z. E. Man schlüge den Triller über dem zweygestrichenen D, um im C zu schließen, und machte vor dieser Schlußnote den Vorschlag D: so würde solches nicht nur einfältig klingen, sondern man würde sich auch hierinne dem musikalischen Pöbel gleich stellen: weil dieser Fehler, von keinem, der seinen Geschmack ins Feine gebracht hat, begangen wird.

Das X. Hauptstück.

Was ein Anfänger, bey seiner besondern Uebung, zu beobachten hat.

1. §. Ich habe bereits gesaget, und wiederhole es hier noch einmal, daß ein Anfänger, der die Flöte traversiere gründlich zu erlernen gedenket, neben dieser meiner Anweisung, noch des mündlichen Unterrichts eines guten Meisters nöthig habe. Die schriftliche Anweisung zeiget wohl einen richtigen Weg, wie man eine Sache erlernen soll, sie verbessert aber die Fehler nicht, welche bey der Ausübung, absonderlich im Anfange, häufig begangen werden. Der Anfänger selbst wird deren nicht allezeit gewahr, und wenn sie nicht von dem Meister beständig angemerket werden, so werden sie bey dem Lernenden zur Gewohnheit, und endlich zur andern Natur. Es kostet alsdenn in der Folge mehr Mühe und Fleiß, sich des Bösen wieder zu entschlagen, als das Gute anzunehmen. Weis aber ein Lehrbegieriger sich bey seiner besondern Uebung nicht zu helfen, hat er das, so ihn sein Meister gelehret, entweder nicht recht

begriffen, oder gar wieder vergessen, wären etwan, zum Unglücke, gar die Grundsätze seines Meisters nicht richtig: so kann er sich durch gegenwärtige Anweisung aus seinem Irthume reissen, und auf dem rechten Wege bleiben. Zu dem sind in einer jeden Wissenschaft, die nicht pur mit dem Verstande allein gefasset werden muß, sondern zu der auch die äusserlichen Sinne, und die Glieder, das ihrige beytragen müssen, einige sogenannte Handgriffe höchst nöthig.

2. §. Ich will erstlich das nothwendigste von dem, was ich grösten Theils in den vorigen Hauptstücken weitläuftig erkläret habe, hier in der Kürze wieder-[90]holen: damit man solches mit desto größerer Bequemlichkeit beysammen finden, öfter überlesen, und also desto leichter ins Gedächtniß fassen könne.

3. §. — 10. §. [Kurze Wiederholung der wichtigsten, beim Flötenspiel zu beobachtenden technischen Regeln.] [93]

11. §. Es ist keinem Anfänger zu rathen, sich vor der Zeit mit galanten Stücken, oder gar mit dem Adagio einzulassen. Die wenigsten Liebhaber der Musik erkennen dieses, sondern die meisten haben eine Begierde da anzufangen, wo andere aufhören, nämlich mit Concerten und Solo, worinn das Adagio mit vielen Manieren, welche sie doch noch nicht begreifen, ausgezieret wird. Sie halten wohl denjenigen Meister, welcher hierinne freygebiger ist als ein anderer, für den besten. Sie gehen aber hierdurch eher hinter sich, als vor sich, und müssen öfters, wenn sie sich schon viele Jahre gemartert haben, wieder von vorn, nämlich die ersten Gründe zu erlernen, anfangen. Hätten sie anfänglich die gehörige Geduld, welche zu dieser Wissenschaft erfordert wird, so würden sie in ein paar Jahren weiter kommen, als sonst in vielen.

12. §. Es ist deswegen auch übel gethan, wenn ein Anfänger, ehe er sich noch eine Sicherheit im Tacte und im Notenlesen zuwege gebracht hat, sich öffentlich will hören lassen. Denn durch die Furcht, welche aus der [94] Ungewißheit entsteht, wird er sich viele Fehler angewöhnen, wovon er sich nicht so leicht wieder befreyen kann.

13. §. Nachdem sich nun ein Anfänger eine geraume Zeit, auf die oben beschriebene Art, mit der Zunge, den Fingern, und im Tacte geübet hat, so nehme er solche Stücke vor, die mehr singend sind als die obengedachten, und wo sich sowohl Vorschläge als Triller anbringen lassen, damit er einen Gesang cantabel und nourissant, das ist mit unterhaltener Melodie, spielen lerne. Hierzu sind die französischen, oder die in diesem Geschmacke gesetzten Stücke viel vortheilhafter, als die italienischen. Denn die Stücke im französischen Geschmacke sind meistentheils charakterisiret, auch mit Vorschlägen und Trillern so gesetzet, daß fast nichts mehr, als was der Componist geschrieben hat, angebracht werden kann. Bey der Musik nach italiänischem Geschmacke aber, wird vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen der spielet, überlassen. In diesem Betrachte ist auch die französische Musik, wie sie in ihrem simpeln Gesange mit Manieren geschrieben

ist, wenn man nur die Passagien ausnimmt, sklavischer und schwerer auszuführen, als nach itziger Schreibart die italiänische. Jedoch da zur Ausführung der französischen, weder die Wissenschaft des Generalbasses, noch eine Einsicht in die Composition erfodert wird, da im Gegentheil dieselbe zur italiänischen höchst nöthig ist, und zwar wegen gewisser Gänge, welche in der letztern mit Fleiß sehr simpel und trocken gesetzet werden, um dem Ausführer die Freyheit zu lassen, sie nach seiner Einsicht und Gefallen mehr als einmal verändern zu können, um die Zuhörer immer durch neue Erfindungen zu überraschen, so ist auch dieser Ursachen wegen, einem Anfänger nicht zu rathen, sich vor der Zeit, ehe er noch einige Begriffe von der Harmonie erlanget hat, mit Solo nach dem italiänischen Geschmacke einzulassen, wofern er sich nicht selbst an seinem Wachsthume hinderlich seyn will.

14. §. Er nehme also, nach der im vorigen §. gegebene[n] Anweisung, wohl ausgearbeitete, und von gründlichen Meistern verfertigte Duetten und Trio, worinne Fragen vorkommen, zur Uebung vor, und halte sich eine geraume Zeit dabey auf. Es wird ihm zum Notenlesen, zu Haltung des Tactes, und zum Pausiren sehr dienlich seyn. Vorzüglich will ich Telemanns, im französischen Geschmacke gesetzte Trio, deren er viele schon vor dreyßig und mehrern Jahren verfertiget hat, wofern man ihrer, weil [95] sie nicht in Kupfer gestochen sind, habhaft werden kann, zu dieser Uebung vorschlagen. Es scheint zwar die sogenannte gearbeitete Musik[*)], und besonders die Fugen, itziger Zeit, sowohl bey den meisten Tonkünstlern, als Liebhabern, gleichsam als eine Pedanterey in die Acht erkläret zu seyn, vielleicht weil nur wenige den Werth und den Nutzen derselben einsehen. Ein Lehrbegieriger aber muß sich durch Vorurtheile nicht davon abschrecken lassen, er kann vielmehr versichert seyn, daß ihm diese Bemühung zu seinem größten Vortheile gereichen werde. Denn kein vernünftiger Musikus wird läugnen, daß die gute sogenannte gearbeitete Musik eines von den Hauptmitteln sey, welches sowohl zur Einsicht in die Harmonie, als zur Wissenschaft, einen natürlichen und an sich guten Gesang gut vorzutragen, und noch schöner zu machen, den Weg bahne. Man lernet auch hierdurch beym ersten Anblicke treffen, oder wie man saget, vom Blatte (à livre ouvert) spielen: wozu ein anderer, durch bloße einfache melodiöse Stücke, so das Gedächtniß leicht fassen kann, nicht so bald gelangen, sondern lange Zeit ein Sklave des Auswendiglernens verbleiben wird. Ein Flötenist hat zumal weniger Gelegenheit vom Blatte spielen zu lernen, als ein anderer Instrumentist: denn die Flöte wird, wie bekannt, mehr zum Solo, und zu concertirenden, als zu Ripienstimmen gebrauchet. Es ist ihm also zu rathen, wofern er die Gelegenheit darzu haben kann, auch bey öffentlichen Musiken die Ripienstimmen mit zu spielen.

[*) Das Gegenteil der „galanten" Musik.]

15. §. Bey Ausübung der Duetten, Trio, u. d. gl. wird einem Anfänger sehr nützlich seyn, wenn er wechselsweise bald die erste, bald die zweyte Stimme spielet. Durch die zweyte Stimme lernet er nicht nur, wegen der Imitationen, dem Vortrage seines Meisters am besten nachzuahmen, sondern er gewöhnet sich auch nicht an das Auswendiglernen, welches am Notenlesen hinderlich ist. Er muß das Gehör beständig auf die[,] so mit ihm spielen, besonders auf die Grundstimme richten, wodurch er die Harmonie, den Tact, und das Reinspielen der Töne desto leichter wird erlernen können. Wofern er aber dieses verabsäumet, bleibt sein Spielen allezeit mangelhaft.

16. §. Es wird einem Anfänger ein großer Vortheil zuwachsen, wenn er sich in den Passagien die Arten der Transpositionen, in welchen ein Tact mit dem andern eine Aehnlichkeit hat, wohl bekannt machet. Denn hierdurch kann man öfters eine Fortsetzung derselben, von etlichen Tacten, vor[96]aus wissen, ohne jede Note besonders anzusehen, welches bey einer großen Geschwindigkeit nicht allezeit möglich ist.

17. §. Hat sich nun ein Anfänger eine geraume Zeit mit Passagien, und gearbeiteten Stücken geübet, die Zunge und die Finger geläufig, und das, was ich bisher gelehret habe, sich so bekannt gemacht, daß es ihm gleichsam zur andern Natur geworden: so kan er alsdenn einige im italiänischen Geschmacke gesetzte Solo und Concerten vornehmen, doch solche, in denen das Adagio nicht gar zu langsam geht, und die Allegro mit kurzen und leichten Passagien gesetzet sind. Er suche den simpeln Gesang im Adagio, mit Vorschlägen, Trillern, und kleinen Manieren, so wie in den beyden vorigen Hauptstücken gelehret worden, auszuzieren, und fahre damit so lange fort, bis ihm der Gebrauch davon geläufig wird, und er im Stande ist einen simpeln Gesang, ohne vielen willkührlichen Zusatz, proper und gefällig zu spielen. Scheint ihm aber diese Art der Auszierung, bey manchem Adagio, das etwan sehr platt und trocken gesetzet ist, nicht zulänglich zu seyn, so will ich ihm auf das XIII. und XIV. Hauptstück, von den willkührlichen Veränderungen, und von der Art das Adagio zu spielen, verwiesen haben, woraus er sich mehrern Raths wird erholen können.

18. §. Hierbey wird er zu desto größerer Vollkommenheit gelangen, wenn er nebst der Flöte, wo nicht die Setzkunst, doch zum wenigsten die Wissenschaft des Generalbasses erlernet. Hat er Gelegenheit die Singkunst entweder vor, oder wenigstens gleich mit der Flöte zu erlernen, so will ich ihm dieses besonders anrathen. Er wird dadurch desto leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen, und bey vernünftiger Auszierung eines Adagio, wird ihm die Einsicht in die Singkunst besonders großen Vortheil geben. Er wird also nicht ein purer Flötenspieler allein bleiben, sondern dadurch sich auch den Weg bahnen, mit der Zeit ein Musikus, in eigentlichem Verstande, zu werden.

19. §. Damit aber ein Anfänger auch von dem Unterschiede des Ge-

schmackes in der Musik einen allgemeinen Begriff erlangen möge, ist nicht genug, daß er nur Stücke, so für die Flöte gesetzet sind, in Uebung bringe: er muß sich vielmehr auch verschiedener Nationen und Provinzen ihre charakterisirten Stücke bekannt machen, und jedes davon in seiner Art [97] spielen lernen. Dieses wird ihm mit der Zeit mehr Vortheil schaffen, als er gleich im Anfange einzusehen vermögend ist. Die Verschiedenheit der charakterisirten Stücke findet sich bey der französischen und deutschen Musik mehr, als bey der italiänischen, und einigen andern. Die italiänische Musik ist weniger als alle andere, die französische aber fast gar zu viel eingeschränket: woraus vielleicht fließet, daß in der französischen Musik das Neue mit dem Alten öfters eine Aehnlichkeit zu haben scheinet. Doch ist die französische Art im Spielen nicht zu verachten, sondern einem Anfänger vielmehr anzurathen, ihre Propretät und Deutlichkeit, mit der italiänischen Dunkelheit im Spielen, welche mehrentheils durch den Bogenstrich, und den überflüssigen Zusatz von Manieren, worinne die italiänischen Instrumentisten zu viel, die Franzosen überhaupt aber zu wenig thun, verursachet wird, zu vermischen. Sein Geschmack wird dadurch allgemeiner werden. Der allgemeine gute Geschmack aber ist nicht bey einer einzelnen Nation, wie zwar jede sich desselben schmeichelt, anzutreffen, man muß ihn vielmehr durch die Vermischung, und durch eine vernünftige Wahl guter Gedanken, und guter Arten zu spielen, von verschiedenen Nationen zusammen tragen, und bilden. Jede Nation hat in ihrer musikalischen Denkart sowohl etwas angenehmes, und gefälliges, als auch etwas widerwärtiges. Wer nun das Beste zu wählen weiß, den wird das Gemeine, Niedrige und Schlechte nicht irre machen. Im XVIII. Hauptstücke werde ich hiervon weitläuftiger handeln.

20. §. Ein Anfänger muß deswegen auch suchen, so viel gute Musiken, welche einen allgemeinen Beyfall finden, anzuhören, als er nur immer kann. Hierdurch wird er sich den Weg zum guten Geschmacke in der Musik, sehr erleichtern. Er muß suchen nicht allein von einem jeden guten Instrumentisten, sondern auch von guten Sängern zu profitiren. Er muß sich deswegen erstlich die Töne wohl ins Gedächtniß fassen, und wenn er z. E. iemanden auf der Flöte spielen höret, muß er sogleich den Hauptton, woraus gespielet wird, bemerken, um die folgenden desto leichter beurtheilen zu können. Um zu wissen ob er den Ton errathen habe, kann er zuweilen auf die Finger des Spielenden sehen. Es wird ihm dieses Errathen jeder Töne noch leichter werden, wenn er sich zuweilen, von seinem Meister, ganz kleine und kurze Passagien vorspielen läßt, um solche, ohne auf desselben Finger zu sehen, nachzumachen: und hiermit muß er so lange fortfahren, bis er im Stande ist alles was er höret gleich nachzu-[98]spielen. Auf diese Art wird er also das Gute so er von einem und dem andern höret, nachahmen, und sich zu Nutze machen können. Noch leichter wird ihm dieses werden, wenn er zugleich von dem Claviere und der Violine

etwas versteht: weil doch selten eine Musik ohne die gedachten Instrumente aufgeführet wird.

21. §. Von guten musikalischen Stücken sammle sich ein Anfänger so viel, als er nur immer haben kann, und nehme sie zu seiner täglichen Uebung vor: so wird sich auch dadurch sein Geschmack, nach und nach, auf eine gute Art bilden, und er wird das Böse vom Guten unterscheiden lernen. Wie jedes Stück, wenn es gut seyn soll, beschaffen seyn müsse, davon wird man im XVIII. Hauptstücke dieser Anweisung die nöthigsten Nachrichten finden. Ein Anfänger thut wohl, wenn er lauter Stücke zu seiner Uebung erwählet, die dem Instrumente gemäß, und von solchen Meistern verfertiget worden sind, deren Verdienste man an mehr als einem Orte kennet. Er darf sich nicht dran kehren, ob ein Stück ganz neu, oder schon etwas alt ist. Es sey ihm genug, wenn es nur gut ist. Denn nicht alles was neu ist, ist deswegen auch zugleich schön. Er hüte sich vornehmlich für den Stücken der selbst gewachsenen Componisten, welche die Setzkunst weder durch mündliche, noch durch schriftliche Anweisung erlernet haben: denn darinne kann weder ein Zusammenhang der Melodie, noch richtige Harmonie anzutreffen seyn. Die meisten laufen auf einen Mischmasch von entlehnten und zusammen geflickten Gedanken hinaus. Viele von diesen selbst gewachsenen Componisten machen nur die Oberstimme selbst, die übrigen lassen sie sich von andern dazu setzen. Es ist demnach leicht zu erachten, daß weder eine ordentliche Verbindung der Gedanken, noch eine ordentliche Modulation beobachtet worden sey: und daß folglich die übrigen Stimmen, an vielen Orten, haben hinein gezwungen werden müssen. Auch den Stücken der neuangehenden Componisten ist in diesem Puncte nicht allzuviel zu trauen. Hat aber einer die Setzkunst ordentlich, und zwar von einem solchen, der die Fähigkeit hat andere zu unterweisen, erlernet, und versteht vierstimmig rein zu setzen, so kann man zu seinen Arbeiten ein besseres Vertrauen fassen.

22. §. Ein Anfänger muß sich besonders befleißigen, daß er alles was er spielet, es mögen geschwinde Paßagien im Allegro, oder Manieren im Adagio, oder noch andere Noten seyn, deutlich, und rund spielen lerne. [99] Hierunter wird verstanden: daß man nicht über die Noten weg stolpere, und etwan anstatt eines Fingers, deren zweene oder drey zugleich aufhebe, oder niederlege, und also etliche Noten verschlucke: sondern daß jede Note durch das ganze Stück, nach ihrer wahren Geltung, und nach dem rechten Zeitmaaße gespielet werde. Kurz, er muß sich bemühen einen guten Vortrag, wovon in den folgenden Hauptstücken weitläuftiger gehandelt werden wird, zu erlangen. Dieser gute Vortrag ist das Nöthigste, aber auch das Schwereste im Spielen. Fehlet es hieran, so bleibt das Spielen, es mag auch so künstlich und verwundernswürdig scheinen, als es immer will, doch allezeit mangelhaft, und der Spieler erlanget niemals den Beyfall der Kenner. Deswegen muß ein Anfänger sein

Spielen mit einer beständigen Aufmerksamkeit verknüpfen, und Acht haben, ob er auch jede Note so höre, wie er sie mit den Augen sieht, und wie ihre Geltung und Ausdruck erfodert. Das Singen der Seele, oder die innerliche Empfindung, giebt hierbey einen großen Vortheil. Ein Anfänger muß demnach suchen, nach und nach diese Empfindung bey sich zu erwecken. Denn sofern er von dem was er spielet nicht selbst gerühret wird, so hat er nicht allein von seiner Bemühung keinen Nutzen zu hoffen, sondern er wird auch niemals iemand andern durch sein Spielen bewegen: welches doch eigentlich der Entzweck seyn soll. Nun kann zwar dieses von keinem Anfänger in einer Vollkommenheit gefodert werden, weil derselbe noch zu viel auf die Finger, die Zunge, und den Ansatz zu denken hat: auch mehr Zeit als ein paar Jahre dazu gehören. Dem ungeachtet muß doch ein Anfänger sich bey Zeiten bemühen daran zu gedenken, um in keine Kaltsinnigkeit zu verfallen. Er muß sich bey seinen Uebungen immer vorstellen, er habe solche Zuhörer vor sich, die sein Glück befördern können.

23. §. Die Zeit, wie lange ein Anfänger täglich zu spielen nöthig hat, ist eigentlich nicht zu bestimmen. Einer begreift eine Sache leichter, als ein anderer. Es muß sich also hierinne ein jeder nach seiner Fähigkeit, und nach seinem Naturelle richten. Doch ist zu glauben, daß man auch hierinne entweder zu viel, oder zu wenig thun könne. Wollte einer, um bald zu seinem Zwecke zu gelangen, den ganzen Tag spielen: so könnte es nicht nur seiner Gesundheit nachtheilig seyn, sondern er würde auch, vor der Zeit, sowohl die Nerven als die Sinne abnutzen. Wollte er es aber bey einer Stunde des Tages bewenden lassen: so möchte der Nutzen sehr spät erfolgen. Ich halte dafür, daß es weder zu viel, noch zu wenig sey, wenn [100] ein Anfänger zwo Stunden Vormittags, und eben so viele Nachmittags, zu seiner Uebung aussetzete, aber auch unter währender Uebung, immer ein wenig ausruhete. Wer es aber endlich dahin gebracht hat, daß er alle vorkommende Passagien, ohne Mühe, reinlich und deutlich heraus bringen kann: für den ist zu seinen besondern Uebungen eine Stunde des Tages zulänglich, um den Ansatz, die Zunge, und die Finger in gehöriger Ordnung zu erhalten. Denn durch das überflüßige Spielen, zumal wenn man schon gewiße Jahre erreichet hat, entkräftet man den Leib, man nutzet die Sinne ab, und verliehret die Lust und Begierde eine Sache mit rechtem Eifer auszuführen. Durch das allzulange anhaltende Schlagen der Triller, werden die Nerven der Finger steif: so wie ein Messer schartricht wird, wenn man es immerfort schleift, ohne zuweilen damit zu schneiden. Wer sich nun in allem diesem zu mäßigen weis, der genießet den Vortheil, die Flöte einige Jahre länger, als sonst, zu spielen.

Das XI. Hauptſtück.

Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt.

1. §. Der muſikaliſche Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Muſikus haben ſowohl in Anſehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages ſelbſt, einerley Abſicht zu Grunde, nämlich: ſich der Herzen zu bemeiſtern, die Leidenſchaften zu erregen oder zu ſtillen, und die Zuhörer bald in dieſen, bald in jenen Affect zu verſetzen. Es iſt vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.

2. §. Man weis, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut, man weis auch, wie viel ein ſchlechter Vortrag der ſchönſten Rede auf dem Papiere ſchadet, man weis nicht weniger, daß eine Rede, wenn ſie von verſchiedenen Perſonen, mit eben denſelben Worten gehalten werden ſollte, doch immer von dem einen beſſer oder ſchlimmer anzuhören ſeyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Muſik hat es gleiche Bewandtniß: ſo daß, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern geſungen, oder geſpielet wird, es immer eine verſchiedene Wirkung hervorbringt.

3. §. Von einem Redner wird, was den Vortrag anbelanget, erfodert, daß er eine laute, klare und reine Stimme, und eine deutliche und vollkommen reine Ausſprache habe, daß er nicht einige Buchſtaben mit einander verwechſele, oder gar verſchlucke, daß er ſich auf eine angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache befleißige, daß er die Einförmigkeit in der Rede vermeide, vielmehr den Ton in Sylben und Wörtern bald laut bald leiſe, bald geſchwind bald langſam hören laſſe, daß er folglich bey einigen Wörtern die einen Nachdruck erfodern die Stimme erhebe, bey andern hingegen wieder mäßige, daß er jeden Affect mit einer verſchiedenen, dem Affecte gemäßen Stimme ausdrücke, und daß er ſich überhaupt nach dem Orte, wo er redet, nach den Zuhörern, die er vor ſich hat, und nach dem Innhalte der Reden die er vorträgt, richte, und folglich, z. E. unter einer Trauerrede, einer Lobrede, einer ſcherzhaften Rede, u. d. gl. den gehörigen Unterſchied zu machen wiſſe, daß er endlich eine äuſſerliche gute Stellung annehme.

4. §. Ich will mich bemühen zu zeigen, daß alles dieses auch bey dem guten musikalischen Vortrage erfodert werde, wenn ich vorher von der Nothwendigkeit dieses guten Vortrages, und von den Fehlern so dabey begangen werden, noch etwas werde gesaget haben.

5. §. Die gute Wirkung einer Musik hängt fast eben so viel von den Ausführern, als von dem Componisten selbst ab. Die beste Composition kann durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Composition aber durch einen guten Vortrag verbessert, und erhoben werden. Man höret öfters ein Stück singen oder spielen, da die Composition nicht zu verachten ist, die Auszierungen des Adagio den Regeln der Harmonie nicht zuwider sind, die Passagien im Allegro auch geschwind genug gemachet werden, es gefällt aber dem ungeachtet den wenigsten. Wenn es [102] aber ein anderer auf eben demselben Instrumente, mit eben denselben Manieren, mit nicht größerer Fertigkeit spielete, würde es vielleicht von dem einen besser als von dem andern gefallen. Nichts als die Art des Vortrages kann also hieran Ursache seyn.

6. §. Einige glauben, wenn sie ein Adagio mit vielen Manieren auszustopfen, und dieselben so zu verziehen wissen, daß oftmals unter zehn Noten kaum eine mit der Grundstimme harmoniret, auch von dem Hauptgesange wenig zu vernehmen ist, so sey dieses gelehrt. Allein sie irren sich sehr, und geben dadurch zu erkennen, daß sie die wahre Empfindung des guten Geschmackes nicht haben. Sie denken eben so wenig auf die Regeln der Setzkunst, welche erfodern, daß jede Dissonanz nicht nur gut vorbereitet werden, sondern auch ihre gehörige Auflösung bekommen, und also dadurch erst ihre Annehmlichkeit erhalten müsse, da sie ausserdem ein übellautender Klang seyn und bleiben würde. Sie wissen endlich nicht, daß es eine größere Kunst sey, mit wenigem viel, als mit vielem wenig zu sagen. Gefällt nun ein dergleichen Adagio nicht, so liegt abermals die Schuld am Vortrage.

7. §. Die Vernunft lehret, daß wenn man durch die bloße Rede von jemanden[!] etwas verlanget, man sich solcher Ausdrücke bedienen müsse, die der andere versteht. Nun ist die Musik nichts anders als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll. Wollte man also dieses auf eine dunkele oder bizarre Art, die dem Zuhörer unbegreiflich wäre, und keine Empfindung machte, ausrichten: was hülfe alsdenn die Bemühung, die man sich seit langer Zeit gemachet hätte, um für gelehrt angesehen zu werden? Wollte man verlangen, daß die Zuhörer lauter Kenner und Musikgelehrte seyn sollten, so würde die Anzahl der Zuhörer nicht sehr groß seyn: man müßte sie denn unter den Tonkünstlern von Profession, wiewohl nur einzeln aufsuchen. Das schlimmste würde dabey seyn, daß man von diesen den wenigsten Vortheil zu hoffen hätte. Denn sie können allenfalls nichts anders thun, als durch ihren Beyfall die Geschicklichkeit des Ausführers den

Liebhabern zu erkennen geben. Wie schwerlich und selten aber geschieht dieses! weil die meisten mit Affecten und absonderlich mit Eifersucht so eingenommen sind, daß sie nicht allemal das Gute von ihres gleichen einsehen, noch es andern gern bekannt machen mögen. Wüßten aber auch alle Liebhaber so viel [103] als ein Musikus wissen soll, so fiele der Vortheil gleichfalls weg: weil sie alsdenn wenig oder gar keine Tonkünstler von Profession mehr nöthig hätten. Wie nöthig ist also nicht daß ein Musikus jedes Stück deutlich und mit solchem Ausdruck vorzutragen suche, daß es sowohl den Gelehrten als Ungelehrten in der Musik verständlich werden, und ihnen folglich gefallen könne.

8. §. Der gute Vortrag ist nicht allein denen, die sich nur mit Haupt- oder concertirenden Stimmen hören lassen, sondern auch denenjenigen, die nur Ripienisten abgeben, und sich begnügen jene zu begleiten, unentbehrlich, und jeder hat in seiner Art, ausser den allgemeinen, noch besondere Regeln zu beobachten nöthig. Viele glauben, wenn sie vielleicht im Stande sind, ein studirtes Solo zu spielen, oder eine ihnen vorgelegte Ripienstimme, ohne Hauptfehler vom Blatte weg zu treffen, man könne von ihnen weiter nichts mehr verlangen. Allein ich glaube daß ein Solo willkührlich zu spielen leichter sey, als eine Ripienstimme auszuführen, wo man weniger Freyheit hat, und sich mit Vielen vereinigen muß, um das Stück nach dem Sinne des Componisten auszudrücken. Hat nun einer keine richtigen Grundsätze im Vortrage, so wird er auch der Sache niemals eine Gnüge leisten können. Es wäre deswegen nöthig, daß ein jeder geschikter Musikmeister, besonders ein Violinist, dahin sähe, daß er seine Scholaren nicht eher zum Solospielen anführete, bis sie schon gute Ripienisten wären. Die hierzu gehörige Wissenschaft bahnet ohne dem den Weg zum Solospielen: und würde manch abgespieltes Solo den Zuhörern deutlicher und annehmlicher in die Sinne fallen, wenn der Ausführer desselben es so gemachet hätte, wie man in der Malerkunst zu thun pfleget, da man erstlich die richtige Zeichnung des Gemäldes machen lernen muß, ehe man an die Auszierungen gedenket. Allein die wenigsten Anfänger können die Zeit erwarten. Um bald unter die Anzahl der Virtuosen gerechnet zu werden, fangen sie es öfters verkehrt, nämlich beym Solospielen an, und martern sich mit vielen ausgekünstelten Zierrathen und Schwierigkeiten, denen sie doch nicht gewachsen sind, und dadurch sie doch vielmehr den Vortrag verwirrt, als deutlich machen lernen. Oefters sind auch wohl die Meister selbst Schuld dran, wenn sie zeigen wollen, daß sie im Stande sind, den Scholaren in kurzer Zeit einige Solo beyzubringen: welches ihnen aber, im Fall diese als Ripienisten sollen gebrauchet werden, nicht allezeit viel Ehre machet. Den guten Vortrag [104] den die Ripienisten insbesondere zu beobachten haben, findet man im XVII. Hauptstücke dieser Anweisung weitläuftig erkläret.

9. §. Der Vortrag ist fast bey keinem Menschen wie bey dem andern,

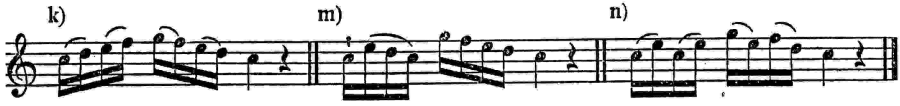
ſondern bey den meiſten unterſchieden. Nicht allezeit die Unterweiſung in der Muſik, ſondern vielmehr auch zugleich die Gemüthsbeſchaffenheit eines jeden, wodurch ſich immer einer von dem andern unterſcheidet, ſind die Urſachen davon. Ich ſetze den Fall, es hätten ihrer viele bey einem Meiſter, zu gleicher Zeit, und durch einerley Grundſätze die Muſik erlernet, ſie ſpieleten auch in den erſten drey oder vier Jahren in einerley Art. Man wird dennoch nachher erfahren, daß wenn ſie etliche Jahre ihren Meiſter nicht mehr gehöret haben, ein jeder einen beſondern Vortrag, ſeinem eigenen Naturelle gemäß, annehmen werde, ſo fern ſie nicht pure Copeyen ihres Meiſters bleiben wollen. Einer wird immer auf eine beſſere Art des Vortrages verfallen als der andere.

10. §. Wir wollen nunmehr die vornehmſten Eigenſchaften des guten Vortrages überhaupt unterſuchen. Ein guter Vortrag muß zum erſten: **rein und deutlich ſeyn.** Man muß nicht nur jede Note hören laſſen, ſondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben, damit ſie dem Zuhörer alle verſtändlich werden. Keine einzige darf man auslaſſen. Man muß ſuchen den Klang ſo ſchön als möglich herauszubringen. Vor dem Falſchgreifen muß man ſich mit beſonderm Fleiße hüten. Was hierzu der Anſatz und der Zungenſtoß auf der Flöte beytragen kann, iſt oben gelehret worden. Man muß ſich hüten, die Noten zu ſchleifen, welche geſtoßen werden ſollen, und die zu ſtoßen, welche man ſchleifen ſoll. Es darf nicht ſcheinen als wenn die Noten zuſammen klebeten. Den Zungenſtoß auf Blasinſtrumenten, und den Bogenſtrich auf Bogeninſtrumenten, muß man jederzeit, der Abſicht, und der vermittelſt der Bogen und Striche geſchehenen Anweiſung des Componiſten gemäß, brauchen: denn hierdurch bekommen die Noten ihre Lebhaftigkeit. Sie unterſcheiden ſich dadurch von der Art der Sackpfeife, welche ohne Zungenſtoß geſpielet wird. Die Finger, ſie mögen ſich auch ſo ordentlich und munter bewegen, als ſie immer wollen, können die muſikaliſche Ausſprache für ſich allein nicht ausdrücken, wo nicht die Zunge und der Bogen, durch gehörige, und zu der vorzutragenden Sache geſchikte Bewegungen, das ihrige, und zwar das meiſte darzu beytragen. Gedanken welche an einander [105] hangen ſollen, muß man nicht zertheilen: ſo wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo ſich ein muſikaliſcher Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einſchnitt oder Pauſe anfängt, zumal wenn die Endigungsnote vom vorhergehenden, und die Anfangsnote vom folgenden Gedanken, auf einerley Tone ſtehen.

11. §. Ein guter Vortrag muß ferner: **rund und vollſtändig ſeyn.** Jede Note muß in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaaße ausgedrücket werden. Würde dieſes allezeit recht beobachtet, ſo müßten auch die Noten ſo klingen wie ſie der Componiſt gedacht hat: weil dieſer nichts ohne Regeln ſetzen darf. Nicht alle Ausführer kehren ſich hieran. Sie geben öfters, aus Unwiſſenheit, oder aus einem verdorbenen Geſchmacke, der folgenden Note

etwas von der Zeit, ſo der vorhergehenden gehöret. Die ausgehaltenen und ſchmeichelnden Noten müſſen mit einander verbunden, die luſtigen und hüpfenden aber abgeſetzet, und von einander getrennet werden. Die Triller und die kleinen Manieren müſſen alle rein und lebhaft geendiget werden.

12. §. Ich muß hierbei eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den **Hauptnoten**, welche man auch: **anſchlagende**, oder, nach Art der Italiäner, **gute** Noten zu nennen pfleget, und unter den **durchgehenden**, welche bey einigen Ausländern **ſchlimme** heißen, einen Unterſchied im Vortrage zu machen wiſſen. Die Hauptnoten müſſen allezeit, wo es ſich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden. Dieſer Regel zu Folge müſſen die geſchwindeſten Noten, in einem jeden Stücke von **mäßigem Tempo**, oder auch im **Adagio**, ungeachtet ſie dem Geſichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich geſpielet werden, ſo daß man die anſchlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erſte, dritte, fünfte, und ſiebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, ſechſte, und achte: doch muß dieſes Anhalten nicht ſoviel ausmachen, als wenn Puncte dabey ſtünden. Unter dieſen geſchwindeſten Noten verſtehe ich: die Viertheile im Dreyzweytheiltacte, die Achttheile im Dreyviertheil- und die Sechzehntheile im Dreyachttheiltacte, die Achttheile im Allabreve, die Sechzehntheile oder Zwey und dreyßigtheile im Zweyviertheil- oder im gemeinen geraden Tacte: doch nur ſo lange als keine Figuren von noch [106] geſchwinderen oder noch einmal ſo kurzen Noten, in ieder Tactart mit untermiſchet ſind, denn alsdenn müßten dieſe letztern auf die oben beſchriebene Art vorgetragen werden. Z. E. Wollte man Tab. IX. Fig. 1. die acht Sechzehntheile unter den Buchſtaben (k) (m) (n)



langſam in einerley Geltung ſpielen, ſo würden ſie nicht ſo gefällig klingen, als wenn man von vieren die erſte und dritte etwas länger, und ſtärker im Tone, als die zweyte und vierte, hören läßt.[*)] Von dieſer Regel aber werden ausgenommen: erſtlich die geſchwinden Paſſagien in einem ſehr geſchwinden Zeitmaaße, bey denen die Zeit nicht erlaubet ſie ungleich vorzutragen, und wo man alſo die Länge und Stärke nur bey der erſten von vieren anbringen muß. Ferner werden ausgenommen: alle geſchwinden Paſſagien welche die Singſtimme zu machen hat, wenn ſie anders nicht geſchleifet werden ſollen: denn weil jede Note von dieſer Art der Singpaſſagien, durch einen gelinden Stoß der Luft aus der

[*) Agogiſcher Akzent!]

Bruſt, deutlich gemachet und markiret werden muß, ſo findet die Ungleichheit dabey keine Statt. Weiter werden ausgenommen: die Noten über welchen Striche oder Puncte ſtehen, oder von welchen etliche nacheinander auf einem Tone vorkommen, ferner wenn über mehr als zwo Noten, nämlich über vieren, ſechſen, oder achten ein Bogen ſteht, und endlich die Achttheile in Giquen. Alle dieſe Noten müſſen egal, das iſt eine ſo lang als die andere, vorgetragen werden.

13. §. Der Vortrag muß auch: **leicht und fließend ſeyn.** Wären auch die auszuführenden Noten noch ſo ſchwer: ſo darf man doch dem Ausführer dieſe Schwierigkeit nicht anſehen. Alles rauhe, gezwungene Weſen im Singen und Spielen muß mit großer Sorgfalt vermieden werden. Vor allen Grimaſſen muß man ſich hüten, und ſich ſoviel als möglich iſt in einer beſtändigen Gelaſſenheit zu erhalten ſuchen.

14. §. Ein guter Vortrag muß nicht weniger: **mannigfaltig ſeyn.** Licht und Schatten muß dabey beſtändig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man ſaget, immer in einerlei Farbe ſpielet, wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weis, der wird niemanden beſonders rühren. Es muß alſo eine ſtetige Abwechſelung des Forte und Piano dabey beobachtet werden. Wie dieſes bey jeder Note ins Werk gerichtet werden müſſe, will ich, weil es eine Sache von großer Nothwendigkeit iſt, zu Ende des XIV. Hauptſtücks, durch Exempel zeigen. [107]

15. §. Der gute Vortrag muß endlich: **ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenſchaft gemäß ſeyn.**[*)] Im Allegro, und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit, im Adagio, und denen ihm gleichenden Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrſchen. Der Ausführer eines Stückes muß ſich ſelbſt in die Haupt- und Nebenleidenſchaften, die er ausdrücken ſoll, zu verſetzen ſuchen. Und weil in den meiſten Stücken immer eine Leidenſchaft mit der andern abwechſelt, ſo muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wiſſen, was für eine Leidenſchaft er in ſich enthalte, und ſeinen Vortrag immer derſelben gleichförmig machen. Auf dieſe Art nur wird er den Abſichten des Componiſten, und den Vorſtellungen ſo ſich dieſer bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leiſten. Es giebt ſelbſt verſchiedene Grade der Lebhaftigkeit oder der Traurigkeit. Z. E. Wo ein wütender Affect herrſchet, da muß der Vortrag weit mehr Feuer haben, als bey ſcherzenden Stücken, ob er gleich bey beyden lebhaft ſeyn muß: und ſo auch bey dem Gegentheile. Man muß ſich

[*) Quanz ſetzt hier und in den folgenden Paragraphen die muſikaliſche Affektenlehre ſeiner Zeit auseinander, auf deren Wichtigkeit nachdrücklich hingewieſen ſei. Cf. XII. Hauptſt. §§ 24—26, XIV. Hauptſt. §§ 5—8, u. a.]

auch mit dem Zusatze der Auszierungen, mit denen man den vorgeschriebenen Gesang, oder eine simple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben suchet, darnach richten. Diese Auszierungen, sie mögen nothwendig oder willkührlich seyn, müssen niemals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen, und folglich muß das Unterhaltene und Gezogene, mit dem Tändelnden, Gefälligen, Halblustigen und Lebhaften, das Freche mit dem Schmeichelnden, u. s. w. nicht verwirret werden. Die Vorschläge machen die Melodie an einander hangend, und vermehren die Harmonie; die Triller und übrigen kleinen Auszierungen, als: halbe Triller, Mordanten, Doppelschläge und battemens, muntern auf. Das abwechselnde Piano und Forte aber, erhebt theils einige Noten, theils erreget es Zärtlichkeit. Schmeichelnde Gänge im Adagio dürfen im Spielen mit dem Zungenstoße und Bogenstriche nicht zu hart, und hingegen im Allegro, lustige und erhabene Gedanken, nicht schleppend, schleifend, oder zu weich angestoßen werden.

16. §. Ich will einige Kennzeichen angeben, aus denen zusammen genommen, man, wo nicht allezeit, doch meistentheils wird abnehmen können, was für ein Affect herrsche, und wie folglich der Vortrag beschaffen seyn, ob er schmeichelnd, traurig, zärtlich, lustig, frech, ernsthaft, u. s. w. [108] seyn müsse. Man kann dieses erkennen 1) aus den Tonarten, ob solche hart oder weich sind. Die harte Tonart wird gemeiniglich zu Ausdrückung des Lustigen, Frechen, Ernsthaften, und Erhabenen: die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen, und Zärtlichen gebrauchet, s. den 6. §. des XIV. Hauptstücks. Doch leidet diese Regel ihre Ausnahmen: und man muß deswegen die folgenden Kennzeichen mit zu Hülfe nehmen. Man kann 2) die Leidenschaft erkennen: aus den vorkommenden Intervallen, ob solche nahe oder entfernt liegen, und ob die Noten geschleifet oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche, durch die kurz gestoßenen, oder in entferneten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche Figuren da die Puncte allezeit hinter der zweyten Noten stehen, aber, wird das Lustige und Freche ausgedrücket. Punctirte und anhaltende Noten drücken das Ernsthafte und Pathetische, die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Tacte, unter die geschwinden, aber, das Prächtige und Erhabene aus. 3) Kann man die Leidenschaften abnehmen: aus den Dissonanzen. Diese thun nicht alle einerley, sondern immer eine vor der andern verschiedene Wirkungen. Ich habe dieses im VI. Abschnitte des XVII. Hauptstücks weitläuftig erkläret, und mit einem Exempel erläutert. Weil aber diese Erkenntniß nicht den Accompagnisten allein, sondern auch einem jeden Ausführer zu wissen unentbehrlich ist, so will ich mich hier auf den 13. und folgende bis zum 17. §. des gedachten Abschnittes beziehen. Die 4) Anzeige des herrschenden Hauptaffects ist endlich das zu Anfange eines jeden Stückes

befindliche Wort, als: Allegro, Allegro non tanto, — assai, — di molto, — moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, u. a. m. Alle diese Wörter, wenn sie mit gutem Bedachte vorgesetzet sind, erfodern jedes einen besondern Vortrag in der Ausführung: zugeschweigen, daß, wie ich schon gesaget habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren, unterschiedene Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen, oder scherzhaften Gedanken in sich haben kann, und man sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u. s. w. stellen zu können: welche Verstellung bey der Musik sehr nöthig ist. Wer diese Kunst recht ergründen kann, dem wird es nicht leicht an dem Beyfalle der Zuhörer [109] fehlen, und sein Vortrag wird also allezeit **rührend** sein. Man wolle aber nicht glauben, daß diese feine Unterscheidung in kurzer Zeit könne erlernet werden. Von jungen Leuten, welche gemeiniglich hierzu zu flüchtig und ungeduldig sind, kann man sie fast gar nicht verlangen. Sie kömmt aber mit dem Wachsthume der Empfindung und der Beurtheilungskraft.

17. §. Es muß sich ein jeder hierbey auch nach seiner angebohrnen Gemüthsbeschaffenheit richten, und dieselbe gehörig zu regieren wissen. Ein flüchtiger und hitziger Mensch, der hauptsächlich zum Prächtigen, Ernsthaften, und zu übereilender Geschwindigkeit aufgeleget ist, muß beym Adagio suchen, sein Feuer so viel als möglich ist zu mäßigen. Ein trauriger und niedergeschlagener Mensch hingegen thut wohl, wenn er, um ein Allegro lebhaft zu spielen, etwas von jenes seinem überflüßigen Feuer anzunehmen suchet. Und wenn ein aufgeräumter oder sanguinischer Mensch, eine vernünftige Vermischung der Gemüthsbeschaffenheiten der beyden vorigen bey sich zu machen weis, und sich nicht durch die ihm angebohrne Selbstliebe und Gemächlichkeit, den Kopf ein wenig anzustrengen, verhindern läßt: so wird er es im guten Vortrage, und in der Musik überhaupt, am weitesten bringen. Bey wem sich aber von der Geburth an eine so glückliche Mischung des Geblütes befindet, die von den Eigenschaften der drey vorigen, von jeder etwas an sich hat, der hat alle nur zu wünschenden Vortheile zur Musik: denn das Eigenthümliche ist allezeit besser, und von längerer Dauer, als das Entlehnte.

18. §. Ich habe oben gesaget, daß man durch den Zusatz der Manieren die Melodie bereichern, und mehr erheben müsse. Man hüte sich aber, daß man den Gesang dadurch nicht überschütte, oder unterdrücke. Das allzu bunte Spielen kann eben sowohl als das allzu einfältige, dem Gehöre endlich einen Ekel erwecken. Man muß deswegen nicht nur mit den willkührlichen Auszierungen, sondern auch mit den wesentlichen Manieren, nicht zu verschwenderisch, sondern sparsam umgehen. Absonderlich ist dieses in sehr geschwinden Passagien, wo die Zeit ohnedem nicht viel Zusatz erlaubet, zu beobachten: damit dieselben nicht

undeutlich und widerwärtig werden. Einige Sänger, denen der Triller nicht schwer zu machen wird, sollte er auch nicht allemal der beste seyn, haben diesen Fehler des allzuhäufigen Trillerns stark an sich. [110]

19. §. Ein jeder Instrumentist muß sich bemühen, das Cantable so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen.

20. §. Dieses sind also die allgemeinen Regeln des guten Vortrages im Singen und Spielen überhaupt. Ich will nun dieselben auf die Hauptarten der Stücke besonders anwenden. Hieraus werden die folgenden drey Hauptstücke, vom Allegro, von den willkührlichen Veränderungen, und vom Adagio, bestehen. Auch das XVII. Hauptstück von den Pflichten der Accompagnisten, wird großen Theils hierher gehören. Ich will alles mit Exempeln erläutern, und dieselben, so viel als möglich seyn wird, erklären.

21. §. Der schlechte Vortrag ist das Gegentheil von dem, was zum guten Vortrage erfodert wird. Ich will seine vornehmsten Kennzeichen, damit man sie desto leichter mit einander übersehen, und folglich desto sorgfältiger vermeiden könne, hier in der Kürze zusammen fassen. Der Vortrag also ist schlecht: wenn die Intonation unrein ist, und der Ton übertrieben wird, wenn man die Noten undeutlich, dunkel, unverständlich, nicht articuliret, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob, und trocken vorträgt, wenn man alle Noten ohne Unterschied schleifet oder stößt, wenn das Zeitmaaß nicht beobachtet wird, und die Noten ihre wahre Geltung nicht bekommen, wenn die Manieren im Adagio zu sehr verzogen werden, und nicht mit der Harmonie übereintreffen, wenn man die Manieren schlecht endiget, oder übereilet, die Dissonanzen aber weder gehörig vorbereitet, noch auflöset, wenn man die Passagien nicht rund und deutlich, sondern schwer, ängstlich, schleppend, oder übereilend und stolpernd machet, und mit allerhand Grimassen begleitet, wenn man alles kaltsinnig, in einerley Farbe, ohne Abwechselung des Piano und Forte singt oder spielet, wenn man den auszudrückenden Leidenschaften zuwider handelt, und überhaupt wenn man alles ohne Empfindung, ohne Affect, und ohne selbst gerühret zu werden, vorträgt, so daß es das Ansehen hat, als wenn man in Commission für einen andern singen oder spielen müßte: wodurch aber der Zuhörer eher in eine Schläfrigkeit versetzet, als auf eine angenehme [111] Art unterhalten und belustiget wird, mithin froh seyn muß, wenn das Stück zu Ende ist.

Das XII. Hauptſtück.

Von der Art das Allegro zu ſpielen. [111]

1. §. Das Wort: Allegro, hat im Gegenſatze mit dem Adagio bey Benennung muſikaliſcher Stücke, einen weitläuftigen Begriff: und werden in dieſer Bedeutung vielerley Arten von geſchwinden Stücken, als: Allegro, Allegro aſſai, Allegro di molto, Allegro non preſto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Preſto, Preſtiſſimo, u. d. gl. verſtanden. Wir nehmen es hier in dieſer weitläuftigen Bedeutung, und verſtehen darunter alle Arten von lebhaften und geſchwinden Stücken. Wir kehren uns hier im übrigen nicht an die beſondere Bedeutung, wenn es eine eigene Art der hurtigen Bewegung charakteriſiret.

2. §. Weil aber die oben erzählten Beywörter, von vielen Componiſten, öfters mehr aus Gewohnheit, als die Sache ſelbſt recht zu charakteriſiren, und dem Ausführer das Zeitmaaß deutlich zu machen, hingeſetzet werden: ſo können Fälle vorkommen, da man ſich nicht allemal an dieſelben binden darf, ſondern vielmehr den Sinn des Componiſten aus dem Inhalte zu errathen ſuchen muß.

3. §. Der Hauptcharakter des Allegro iſt Munterkeit und Lebhaftigkeit: ſo wie im Gegentheil der vom Adagio in Zärtlichkeit und Traurigkeit beſteht.

4. §. Die geſchwinden Paſſagien müſſen vor allen Dingen im Allegro rund, proper, lebhaft, articuliret, und deutlich geſpielet werden. Die Lebhaftigkeit des Zungenſtoßes, und die Bewegungen von Bruſt und Lip-[112]pen, auf Blasinſtrumenten, auf Bogeninſtrumenten aber der Strich des Bogens, tragen hierzu viel bey. Auf der Flöte muß man mit der Zunge bald hart, bald weich ſtoßen, nachdem es die Arten der Noten erfodern: und der Stoß der Zunge muß jederzeit mit den Fingern zugleich gehen, damit nicht hier und da in Paſſagien etliche Noten ausgelaſſen werden. Man muß deswegen die Finger alle egal, und ja nicht zu hoch aufheben.

5. §. Man muß ſich bemühen jede Note nach ihrer gehörigen Geltung zu ſpielen, und ſich ſorgfältig hüten, weder zu eilen noch zu zögern. Man muß, zu dem Ende, bey jedem Viertheile auf das Zeitmaaß gedenken, und nicht glauben, es ſey ſchon genug, wenn man nur beym Anfange und der Endigung des Tactes mit den übrigen Stimmen zutreffe. [Fehlerhaftes Eilen kann durch eine geringe Markierung der erſten Note in ſchnellen Figuren vermieden werden.]

6. §. [Fehlerhaftes Eilen entsteht oft infolge falschen Zungenstoßes.]

7. §. Man muß sich besonders vorsehen, langsame und singende Noten, so zwischen Passagien eingeflochten sind, nicht zu übereilen.

8. §. Man muß das Allegro nicht geschwinder spielen wollen, als man die Passagien, in einerley Geschwindigkeit, zu machen im Stande ist: damit man nicht genöthiget sey, einige Passagien, so etwan schwerer als andere sind, langsamer zu spielen, welches eine unangenehme Aenderung des Zeit-[113]maaßes verursachet. Man muß deswegen das Tempo nach den schwersten Passagien fassen.

9. §. Wenn in einem Allegro nebst den Passagien, so aus Sechzehntheilen oder Zwey und dreyßigtheilen bestehen, auch Triolen, welche einmal weniger geschwänzet sind als die Passagien, mit untermischet sind: so muß man, in Ansehung der Geschwindigkeit, sich nicht nach den Triolen, sondern nach den Passagien selbst richten, sonst kömmt man im Zeitmaaße zu kurz: weil sechzehn gleiche Noten, in einem Tacte, mehr Zeit erfodern, als vier Triolen. Folglich müssen die letztern gemäßiget werden.

10. §. Bey den Triolen muß man sich wohl in Acht nehmen, daß man sie recht rund und egal mache, nicht aber die zwo ersten Noten davon übereile: damit diese nicht klingen, als wenn sie noch einmal mehr geschwänzet wären, denn auf solche Art würden sie keine Triolen mehr bleiben. Man kann deswegen die erste Note einer Triole, weil sie die Hauptnote im Accorde ist, ein wenig anhalten: damit das Zeitmaaß dadurch nicht übertrieben, und der Vortrag folglich mangelhaft werde.

11. §. Bey aller Lebhaftigkeit, so zum Allegro erfodert wird, muß man sich dessen ungeachtet niemals aus seiner Gelassenheit bringen lassen. Denn alles was übereilet gespielet wird, verursachet bey den Zuhörern eher eine Aengstlichkeit als Zufriedenheit. Man muß nur allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Geschwindspielen zu seinem Hauptzwecke machen. Man könnte eine musikalische Maschine durch Kunst zubereiten, daß sie gewisse Stücke mit so besonderer Geschwindigkeit und Richtigkeit spielete, welche kein Mensch, weder mit den Fingern, noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre. Dieses würde auch wohl Verwunderung erwecken, rühren aber würde es niemals: und wenn man dergleichen ein paarmal gehöret hat, und die Beschaffenheit der Sache weis, so höret auch die Verwunderung auf. Wer nur den Vorzug der Rührung vor der Maschine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in seinem gehörigen Feuer spielen: übermäßig übertreiben aber muß er es niemals, sonst würde das Stück alle seine Annehmlichkeit verlieren.

12. §. Bey den kurzen Pausen, welche anstatt der Hauptnoten im Niederschlage vorkommen, muß man sich wohl in Acht nehmen, daß man die No-[114]ten nach ihnen nicht vor der Zeit anfange. Z. E. Wenn von vier Sechzehntheilen

das erste zu pausiren ist, so muß man noch halb so lange, als die Pause dem Gesichte nach gilt, warten: weil die folgende Note kürzer seyn muß, als die erste. Eben so verhält es sich mit den Zwey und dreyßigtheilen.

13. §. Den Athem muß man immer zu rechter Zeit nehmen, auch denselben sorgfältig sparen lernen: damit man einen an einander hangenden Gesang durch unzeitiges Athemholen nicht zertrenne.

14. §. Die Triller müssen bey lustigen Gedanken munter und geschwind geschlagen werden. Und wenn in den Passagien einige Noten stufenweise unterwärts gehen, und es die Zeit erlaubet, so kann man dann und wann, bey der ersten, oder dritten Note, halbe Triller anbringen: gehen aber die Noten aufwärts, so kan[n] man sich der battemens bedienen.[*)] Beyde Arten ertheilen den Passagien noch mehr Lebhaftigkeit und Schimmer. Doch muß man sie nicht misbrauchen, wenn man nicht einen Ekel verursachen will, s. das VIII. Hauptstück 19. §.

15. §. Wie die Noten, welche vor Vorschlägen hergehen, von denselben abgesondert werden müssen, ist im VI. Hauptst. I. Abschnitt, 8. §. gelehret worden.[**)]

16. §. Bey Passagien da die Hauptnoten unterwärts, und die durchgehenden aufwärts gehen, müssen die erstern etwas angehalten und markiret, auch stärker als die letztern angegeben werden, weil die Melodie in den erstern liegt. Die letztern hingegen können an die erstern sachte angeschleifet werden.

17. §. Je tiefer die Sprünge in Passagien sind, je stärker müssen die tiefen Noten vorgetragen werden: theils weil sie zum Accorde gehörige Hauptnoten sind, theils weil die tiefen Töne auf der Flöte nicht so schneidend und durchdringend sind, als die hohen.

18. §. Lange Noten müssen durch das Wachsen und Abnehmen der Stärke des Tones auf eine erhabene Art unterhalten: die darauf folgenden ge-
[115] schwinden Noten aber, durch einen muntern Vortrag von jenen wieder unterschieden werden.

19. §. Wenn auf geschwinde Noten unvermuthet eine lange folget, die den Gesang unterbricht, so muß dieselbe mit besonderm Nachdrucke markiret werden. Bei den folgenden Noten kan[n] man die Stärke des Tones wieder etwas mäßigen.

20. §. Folgen aber auf geschwinde Noten etliche langsame singende: so muß man sogleich das Feuer mäßigen, und die langsamen Noten mit dem darzu erfoderlichen Affecte vortragen, damit es nicht scheine, als ob einem die Zeit drüber lang würde.

[*) S. dazu VIII. Hauptst. § 15, und IX. Hauptst. § 6.]

[**) „Es ist eine allgemeine Regel, daß zwischen dem Vorschlage, und der Note, die vor ihm hergeht, ein kleiner Unterschied sein müsse, absonderlich wenn beyde Noten auf einerley Tone stehen: damit man den Vorschlag deutlich hören könne."]

21. §. Schleifende [gebundene] Noten müſſen ſo geſpielet werden wie ſie angedeutet ſind: weil öfters darunter ein beſonderer Ausdruck geſuchet wird. Hingegen müſſen auch die, ſo den Zungenſtoß verlangen, nicht geſchleifet werden.

22. §. Wenn in einem Allegro aſſai die zweygeſchwänzten Noten die geſchwindeſten ſind: ſo müſſen mehrentheils die Achttheile mit der Zunge kurz geſtoßen, die Viertheile hingegen ſingend oder unterhalten geſpielet werden.* In einem Allegretto aber, wo dreygeſchwänzte Triolen vorkommen: müſſen die Sechzehntheile kurz geſtoßen, die Achttheile aber ſingend geſpielet werden.

* Wenn von kurzen Noten als Achttheilen oder Sechzehntheilen die Rede iſt, daß ſie geſtoßen werden ſollen: ſo verſteht ſich auf der Flöte allemal der harte Zungenſtoß mit ti dabey. Bey langſamen ſingenden Noten aber wird der Zungenſtoß mit di verſtanden: welches ich ein für allemal erinnert haben will.

23. §. Wenn der Hauptſatz, (Thema) in einem Allegro öfters wieder vorkömmt, ſo muß ſolcher durch den Vortrag von den Nebengedanken immer wohl unterſchieden werden. Er mag prächtig oder ſchmeichelnd, luſtig oder frech ſeyn, ſo kann er doch durch die Lebhaftigkeit oder Mäßigung der Bewegungen der Zunge, der Bruſt, und der Lippen, wie auch durch das Piano und Forte dem Gehöre immer auf verſchiedene Art empfindlich gemachet werden. Bey Wiederholungen thut überhaupt die Abwechſelung mit dem Piano und Forte gute Dienſte. [116]

24. §. Die Leidenſchaften wechſeln im Allegro eben ſowohl als im Adagio öfters ab. Der Ausführer muß ſich alſo in eine jede zu verſetzen, und ſie gehörig auszudrücken ſuchen. Es iſt demnach nöthig, daß man unterſuche, ob in dem zu ſpielenden Stücke lauter luſtige Gedanken vorkommen, oder ob auch andere Gedanken von verſchiedener Art damit verknüpfet ſind. Iſt das erſtere, ſo muß das Stück in einer beſtändigen Lebhaftigkeit unterhalten werden. Iſt aber das letztere, ſo gilt die obige Regel. Das Luſtige wird mit kurzen Noten, ſie mögen, nachdem es die Tactart erfodert, aus Achttheilen, oder Sechzehntheilen, oder im Allabrevetacte aus Viertheilen beſtehen, welche ſowohl ſpringend, als ſtufenweiſe ſich bewegen, vorgeſtellet, und durch die Lebhaftigkeit des Zungenſtoßes ausgedrücket. Das Prächtige, wird ſowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geſchwinde Bewegung machen, als mit punctirten Noten vorgeſtellet. Die punctirten Noten müſſen von dem Ausführer ſcharf geſtoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Puncte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten ſehr kurz gemachet, ſ. V. Hauptſtück. 21. und 22. §. Bey den Puncten können auch dann und wann Triller angebracht werden. Das Freche wird mit Noten, wo hinter der zweyten oder dritten ein Punct ſteht, und folglich die erſten präcipitiret werden, vorgeſtellet. Hierbey muß man ſich hüten, daß man ſich nicht allzuſehr übereile: damit es nicht einer gemeinen Tanzmuſik ähnlich klinge. In der

Concertstimme kann man es absonderlich, durch einen bescheidenen Vortrag etwas mäßigen, und angenehm machen. Das Schmeichelnde, wird durch schleifende Noten, welche stufenweise auf oder nieder gehen, ingleichen durch synkopirete Noten, bey denen man die erste Hälfte schwach angeben, die andere aber durch Bewegung der Brust und der Lippen verstärken kann, ausgedrücket.[*)]

25. §. Die Hauptgedanken müssen von den untermischten wohl unterschieden werden, und sind eigentlich die vornehmste Richtschnur des Ausdruckes. Sind also mehr lustige, als prächtige oder schmeichelnde Gedanken in einem Allegro, so muß auch dasselbe hauptsächlich munter und geschwind gespielet werden. Ist aber die Pracht der Charakter der Hauptgedanken, so muß das Stück überhaupt ernsthafter ausgeführet werden. Ist die Schmeicheley der Hauptaffect, so muß mehr Gelassenheit herrschen. [117]

26. §. Der simple Gesang muß im Allegro, eben so wohl als im Adagio, durch Vorschläge, und durch die andern kleinen wesentlichen Manieren, ausgezieret und gefälliger gemacht werden: nachdem es jedesmal die vorkommende Leidenschaft erheischet. Das Prächtige leidet wenig Zusatz: was sich aber ja noch etwa dazu schicket, muß erhaben vorgetragen werden. Das Schmeichelnde erfodert Vorschläge, schleifende Noten, und einen zärtlichen Ausdruck. Das Lustige hingegen verlanget nett geendigte Triller, Mordanten, und einen scherzhaften Vortrag.

27. §. Von willkührlichen Veränderungen leidet das Allegro nicht viel, weil es mehrentheils mit einem solchen Gesange, und solchen Passagien gesetzet wird, worinne nicht viel zu verbessern ist. Will man aber dennoch was verändern, so muß es nicht eher als bey der Wiederholung geschehen, welches in einem Solo, wo das Allegro aus zwo Reprisen besteht, am füglichsten angeht. Schöne singende Gedanken aber, deren man nicht leicht überdrüßig werden kann, ingleichen brillante Passagien, welche an sich selbst eine hinreichende gefällige Melodie haben, darf man nicht verändern: sondern nur solche Gedanken, die eben keinen großen Eindruck machen. Denn der Zuhörer wird nicht so wohl durch die Geschiklichkeit des Ausführers, als vielmehr durch das Schöne, welches er mit Geschiklichkeit vorzutragen weis, gerühret. Kommen aber durch das Versehen des Componisten, allzuöftere Wiederholungen vor, welche leicht Verdruß erwecken können: so ist in diesem Falle der Ausführer befuget, solches durch seine Geschiklichkeit zu verbessern. Ich sage verbessern, aber ja nicht verstümmeln. Manche glauben, wenn sie nur immer verändern, so sey der Sache schon geholfen, ob sie gleich dadurch öfters mehr verderben, als gut machen. [118]

[*)] S. dazu XI. Hauptst. § 15 ff.

Das XIII. Hauptſtück. [118]

Von den willkührlichen Veränderungen über die ſimpeln Intervalle.

1. §. Der Unterſchied zwiſchen einer nach dem italiäniſchen, und einer nach dem franzöſiſchen Geſchmacke geſetzten Melodie, iſt, ſo weit dieſer Unterſchied ſich auf die Auszierungen des Geſanges erſtrecket, im X. Hauptſtücke beyläufig gezeiget worden.[*)] Man wird daraus erſehen, daß die Melodie, von denen, ſo nach dem italiäniſchen Geſchmacke componiren, nicht wie von den franzöſiſchen Componiſten geſchieht, mit allen Manieren dergeſtalt ausgeführet iſt, daß nicht noch etwas könne darzu geſetzet, und verbeſſert werden: und daß es folglich auſſer denen im VIII. und IX. Hauptſtücke gelehreten weſentlichen Manieren, noch andere Auszierungen giebt, welche von der Geſchiklichkeit und dem freyen Willen des Ausführers abhängen.

2. §. Faſt niemand der, zumal auſſerhalb Frankreichs, die Muſik zu erlernen ſich befleißiget, begnüget ſich mit Ausführung der weſentlichen Manieren allein, ſondern der gröſßte Theil empfindet bey ſich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkührliche Auszierungen zu machen antreibt. Dieſe Begierde iſt nun zwar an ſich ſelbſt nicht zu tadeln: doch kann ſie, ohne die Compoſition oder wenigſtens den Generalbaß zu verſtehen, nicht erfüllet werden. Weil es aber den meiſten an der dazu gehörigen Anweiſung fehlet: ſo geht folglich die Sache ſehr langſam zu, und es kommen dadurch viele unrichtige und ungeſchikte Gedanken zum Vorſcheine: ſo daß es öfters beſſer ſeyn würde, die Melodie ſo, wie ſie der Componiſt geſetzet hat, zu ſpielen, als ſie mehrentheils durch dergleichen ſchlechte Veränderungen zu verderben. [119]

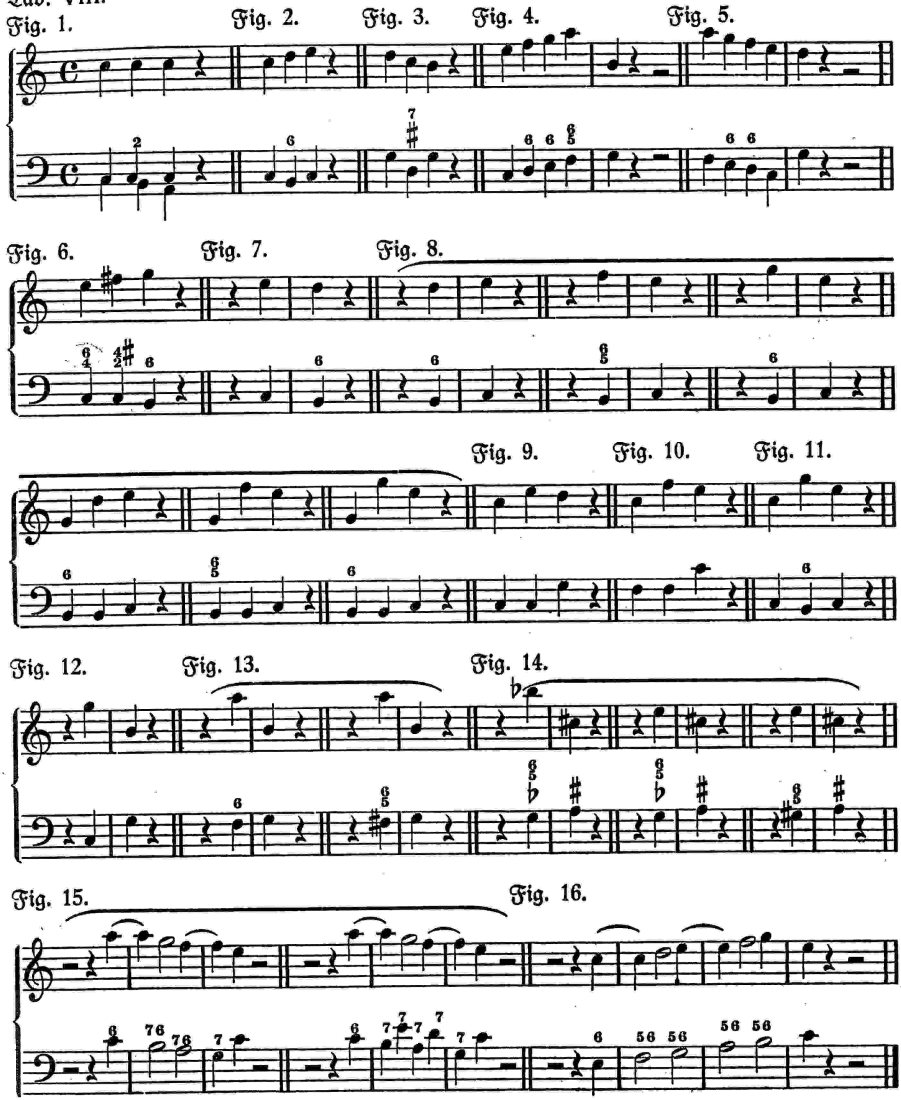
3. §. Dieſem Misbrauche nun in etwas abzuhelfen, will ich denen, ſo es an der hierzu nöthigen Erkenntniß noch mangelt, eine Anleitung geben, wie man bey den meiſten und allgemeinen Intervallen über ſimple Noten, auf vielerley Art, ohne wider die Harmonie der Grundſtimme zu handeln, Veränderungen machen könne.

4. §. Zu dem Ende habe ich die meiſten Arten der Intervalle, nebſt dem darzu gehörigen Baſſe, in eine Tabelle gebracht, ſ. Tab. VIII, auch die Harmonie

[*)] S. oben S. 40 f.]

dazu, über dem Baſſe beziffert: da man denn, nach den dabey befindlichen Numern oder Figuren, in der Folge der Tabelle, die daraus natürlich fließenden Veränderungen, ganz deutlich wird erſehen, und ſolche nachgehends, in alle Tonarten, daraus man zu ſpielen hat, leichtlich verſetzen können.

Tab. VIII.



5. §. Doch begehre ich nicht, durch diese wenigen Exempel [*)], alle Veränderungen, so über die Intervalle zu finden möglich ist, erschöpfet zu haben: sondern ich gebe solches nur vor eine Anleitung für die Unwissenden aus. Wer so weit ist, daß er selbige gehörig anzubringen weis, dem wird alsdenn nicht schwer fallen, mehrere dergleichen zu erfinden.

6. §. Weil aber diese Exempel, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, nur mehrentheils in die Durtöne gesetzet, nichts desto weniger aber ebenfalls in den Molltönen zu gebrauchen sind: so ist nöthig, daß man diejenige Tonart, worinne moduliret wird, sich wohl bekannt mache, um sich die nöthigen b, oder Kreuze, welche nach Beschaffenheit der Tonart, vorgesetzet seyn müßten, gleich einbilden zu können: damit man bey den Versetzungen, nicht ganze Töne vor halbe, und halbe vor ganze nehme, und folglich wider die Verhältnisse der Tonarten verstoße. Man muß auch auf den Baß wohl Achtung geben, ob über der Grundnote die große oder kleine Terze statt finde: und wenn derselbe die Sexte gegen die Oberstimme hat, ob selbige groß oder klein sey, welches in Tab. XIII, bey Fig. 13, und in Tab. XIV, bey Fig. 14, [S. §§ 26 u. 27] mit mehreren zu ersehen ist.

Die Exempel, so bey jeder Figur unter einen Bogen eingeschränket sind, erfodern einerley Veränderungen, weil solche eben denselben Baß zum Grunde haben. Ausgenommen, wenn der Baß durch ein Kreuz erhöhet wird, denn alsdenn muß die Oberstimme dergleichen thun. [120]

Man muß Achtung geben, ob die Bewegungen der Noten, im Einklange stehen bleiben, oder ob die Intervalle eine Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, über oder unter sich machen, welches bey dem ersten Tacte eines jeden Exempels zu ersehen ist, daß also die Intervalle, die Ursachen zu den Veränderungen geben.

7. §. Ueberhaupt muß man bey den Veränderungen allezeit darauf sehen, daß die Hauptnoten, worüber man die Veränderungen machet, nicht verdunkelt werden. Wenn Veränderungen über Viertheilnoten angebracht werden: so muß auch mehrentheils die erste Note der zugesetzten eben so heißen wie die simple: und so verfährt man bey allen Arten, sie mögen mehr oder weniger gelten, als ein Viertheil. Man kann auch wohl eine andre Note, aus der Harmonie des Basses erwählen, wenn nur die Hauptnote gleich wieder darauf gehöret wird.

8. §. Lustige und freche Veränderungen, müssen in keine traurige und modeste Melodie eingemenget werden: oder man müßte suchen, solche durch den Vortrag angenehm zu machen, welches alsdenn nicht zu verwerfen ist.

9. §. Die Veränderungen müssen nur allezeit erst unternommen werden, wenn der simple Gesang schon gehöret worden ist: sonst kann der Zuhörer nicht wissen, ob es Veränderungen seyn. Auch muß man keine wohlgesetzte Melodie, welche alles zureichende Gefällige schon in sich hat, verändern: es sey denn daß man glaubete, sie noch zu verbessern. Wenn man was verändern will, so muß

[*) Gemeint sind die Beispiele in den §§ 12, 13, 14 u. folg.]

es auf eine solche Art geschehen, daß der Zusatz im Singenden noch gefälliger, und in den Passagien noch brillanter sey, als er an sich selbst geschrieben steht. Hierzu aber gehöret nicht wenig Einsicht und Erfahrung. Ohne die Setzkunst zu verstehen, kann man nicht einmal dazu gelangen. Wem es nun hieran fehlet, der thut immer besser, wenn er die Erfindung des Componisten seinen eigenen Einfällen vorzieht. Mit vielen auf einander folgenden geschwinden Noten ist es nicht allezeit ausgerichtet. Sie können wohl Verwunderung verursachen, aber nicht so leicht, wie die simpeln, das Herz rühren: welches doch der wahre Entzweck, und das schwereste in der Musik ist. Gleichwohl ist hierinne ein großer Misbrauch eingeschlichen. Deswegen rathe ich, sich in den Veränderungen nicht zu sehr zu vertiefen: sondern vielmehr sich zu befleißigen, einen simpeln Gesang, nobel, reinlich und nett [121] zu spielen. Hängt man vor der Zeit, ehe man noch einigen Geschmack in der Musik erlanget hat, der Veränderungssucht allzusehr nach, so gewöhnet man die Seele dadurch so sehr an die vielen bunten Noten, daß sie endlich keinen simpeln Gesang mehr leiden kann. Es geht derselben in diesem Falle wie der Zunge. Wenn man diese einmal an stark gewürzte Speisen gewöhnet hat, so schmecket ihr keine sonst gesunde einfache Speise mehr. Wenn aber der noble simple Gesang denjenigen, so ihn vorträgt, selbst nicht rühret, so kann er auch bey den Zuhörern wenig Eindruck machen.

10. §. Ungeachtet ich nun glaube, daß die meisten der in den hierzugehörigen Tabellen gegebenen Exempel deutlich genug sind, zu beweisen, wie vielfältig die Intervalle können verändert werden: so soll doch noch zum Ueberflusse, ein jedes Exempel nach seiner Art, in der Kürze, um es den Lehrbegierigen nützlicher und begreiflicher zu machen, besonders erkläret werden.

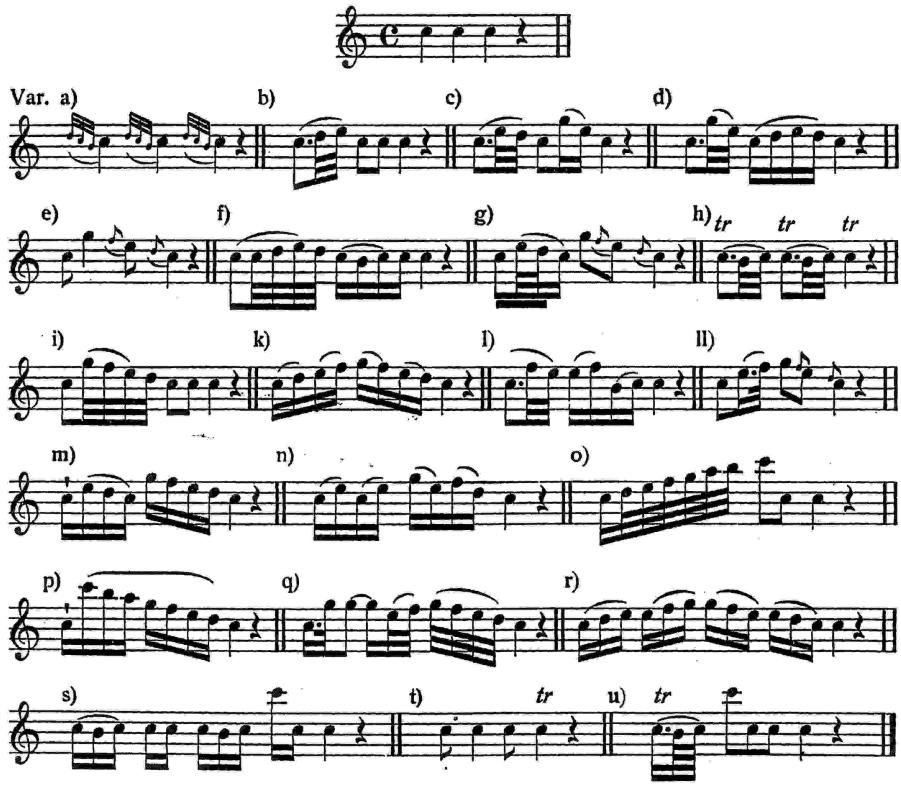
11. §. Man nehme also die Exempel der Veränderungen, nebst dem darzu gehörigen Basse, aus den Tabellen, nach ihrer Ordnung zur Hand, um gleich nachzusehen, wie solche sowohl zu verstehen, als zu gebrauchen sind. Bey einem jeden Abschnitte, weisen die Numern auf die Exempel der simpeln Gänge, aus dem Anfange der Tabelle, so aus Viertheilnoten, und worüber verändert wird, bestehen. Die doppelt über einander gesetzeten Noten ohne Strich, zeigen den Accord einer jeden zu verändernden Note, was selbige vor Intervalle, sowohl unter als über sich hat, und woraus die Veränderungen ihren Ursprung nehmen. Die Noten mit einem Striche in die Höhe, so sich in der Mitte der Accorde finden, sind die Hauptnoten des simpeln Gesanges. Die übrigen Noten, worüber die Buchstaben stehen, sind eigentlich die Veränderungen, über die Viertheilnoten zu Anfange eines jeden Exempels, wie folgendermaßen zu ersehen ist.

Man merke hierbey, daß wenn ich, in Beschreibung der Hauptnoten des Accordes, die Intervalle, welche derselbe in sich hat, anführe, ich solche nicht nach dem Generalbasse von der Grundnote aus, rechne, sondern von der in der Oberstimme zu verändernden Note, entweder über oder unter sich, abzähle.

Diejenigen, welche von der Harmonie und dem Generalbaſſe gar nichts verſtehen, und nur nach dem Gehöre verändern müſſen, als denen hauptſächlich zu Gefallen ich hier etwas weitläuftig bin, können ſich die Intervalle auf der XVI. Tab. bey Fig. 27. 28. bekannt machen, damit ſie ſolche zum wenigſten nach dem Geſichte finden können. Sie können ſolche aus der Diſtanz der Noten, die entweder auf der Linie, oder dem Zwiſchenraume ſtehen, und wie weit die Sprünge gehen, [122] erſehen. Von einem Zwiſchenraume auf den andern, iſt eine Terze, vom Raume auf die zweyte Linie eine Quarte, bis auf den dritten Raum eine Quinte, vom Raume bis auf die dritte Linie eine Sexte, bis auf den vierten Raum eine Septime, vom Raume bis auf die vierte Linie eine Octave. Um ſich dieſe Exempel recht einzudrücken, thut man wohl, wenn man dieſelben einen Ton höher oder tiefer transponiret: da denn die Noten, ſo hier auf dem Raume ſtehen, alsdenn auf die Linien, und umgekehrt die auf den Linien, auf den Raum kommen. Hierdurch kann man ſich die Intervalle einer jeden Art leicht bekannt machen. Doch iſt allezeit beſſer dieſelben vermittelſt Erlernung des Generalbaſſes kennen zu lernen.

12. §. Tab. IX. Fig. 1.

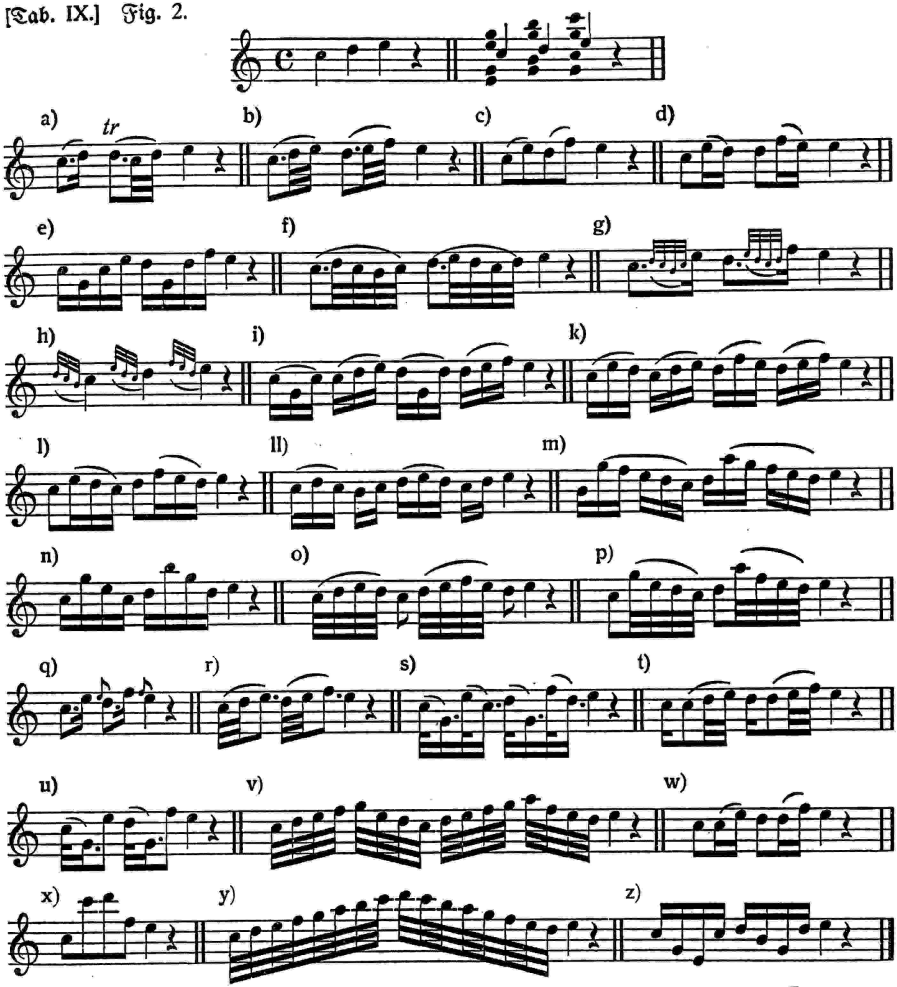
Tab. IX. Fig. 1.



Der Einklang leidet, wie hier zu ſehen iſt, keine andern Veränderungen, als die, welche im Accorde liegen, wenn nämlich der Baß auf der Grundnote ſtehen bleibt, oder ſtufenweiſe unterwärts geht. Hat aber der Baß melodiöſe Noten, welche entweder ſpringend oder ſtufenweiſe durch Achttheile oder Sechzehntheile, über oder unterwärts gehen, ſo kann von dieſen Veränderungen keine andere gebrauchet werden, als (a) (h) (s) (t) (u) um nicht übellautende Klänge zu verurſachen.

13. §. Fig. 2.

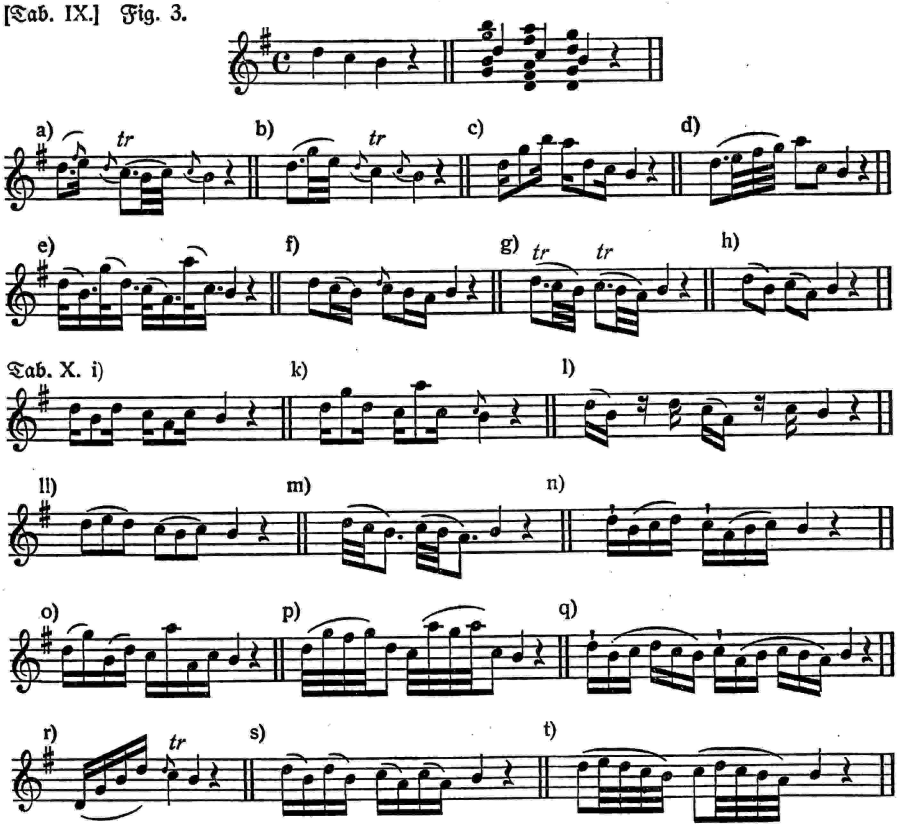
[Tab. IX.] Fig. 2.

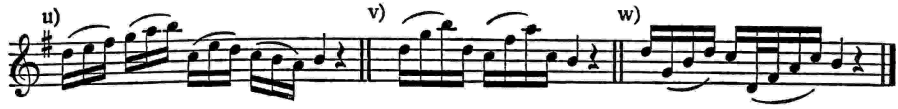


Von dieſen drey Noten, welche aus dem Grundtone C durch die Secunde D in die Terze E aufwärts gehen, hat die erſte, in ihrem Accorde, die Terze und Quinte über, und die Quarte und Sexte unter ſich, (welches letzte nur eine Wiederholung der Terze und Quinte iſt.) Und weil der Accord aus dreyen Tönen, nämlich aus der Terze und Quinte über dem Grundtone beſteht, ſo geſchieht die Wiederholung durch die Octave, entweder tiefer oder höher: welches ich ein vor allemal erinnert haben will. Die zweyte Note D, hat die Terze und Quinte, (welche Quinte die Grundnote des Baſſes iſt,) unter, die Quarte und Sexte aber, über ſich. Die dritte Note E, (als die Terze über dem Baſſe) hat Terze und Sexte ſowohl über, als unter ſich, und werden auf dieſe Art, die Veränderungen gemacht, wie (n) die oberſten, und (z) die unterſten Intervalle des Accordes, zeigen.

14. §. Fig. 3.

[Tab. IX.] Fig. 3.

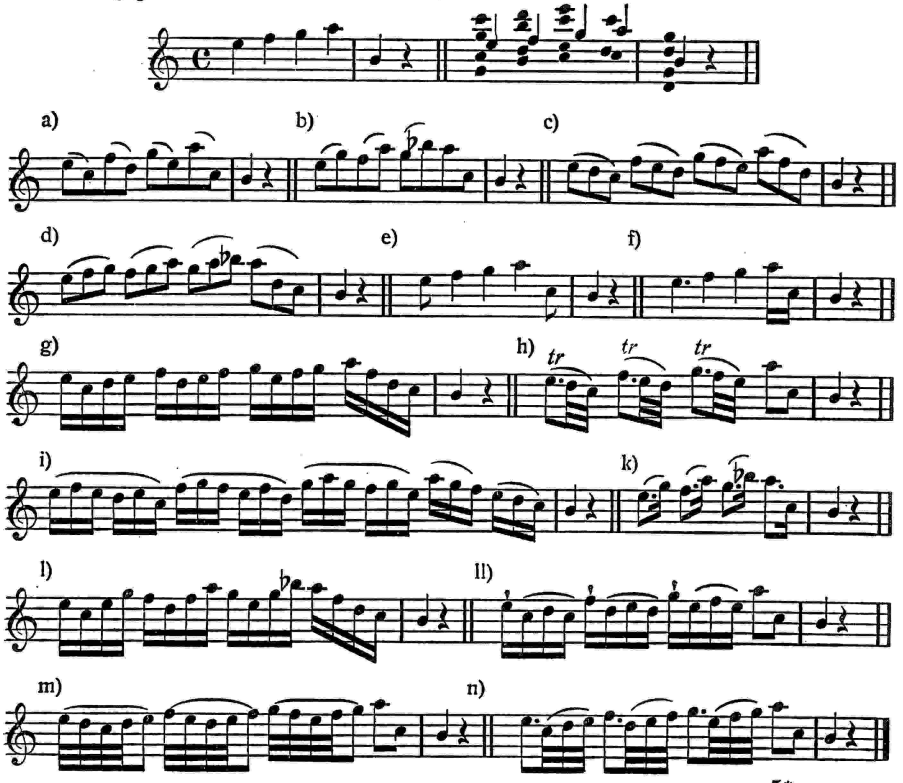




Bey dieſen dreyen unter ſich gehenden Noten, hat es nicht gleiche Bewandtniß, weil ſelbige in der Quinte über dem Baſſe anfangen, und ſtufenweiſe in die Terze gehen, da denn die erſte Note D die Terze und Quinte, (welche Quinte die Grundnote im Baſſe iſt,) unter, die Quarte und Sexte aber über ſich hat. Die zweyte Note C hat die Terze, [123] kleine Quinte, und Septime (welche letzte die Grundnote des Baſſes iſt,) unter, die übermäßige Quarte, und Sexte aber, über ſich. Die dritte Note H (als Terze über dem Baſſe,) hat die Terze und Sexte ſowohl über, als unter ſich. (v) ſ. Tab. X. zeiget die oberſten, und (w) die unterſten Intervalle des Accords an.

15. §. Tab. X. Fig. 4.

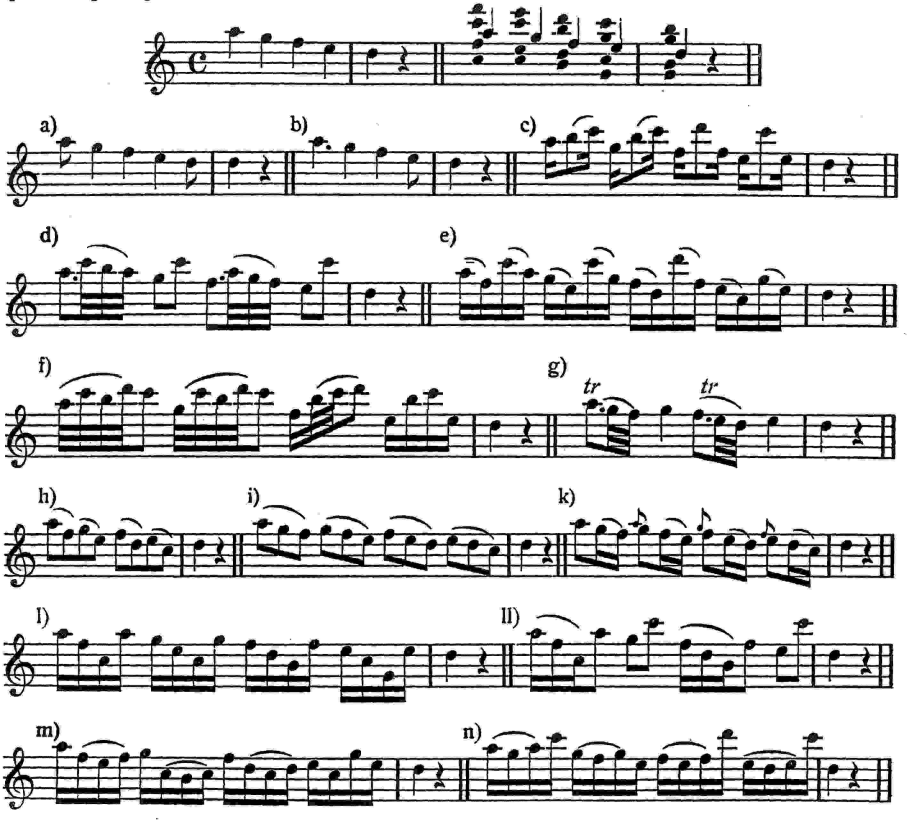
Tab. X. Fig. 4.

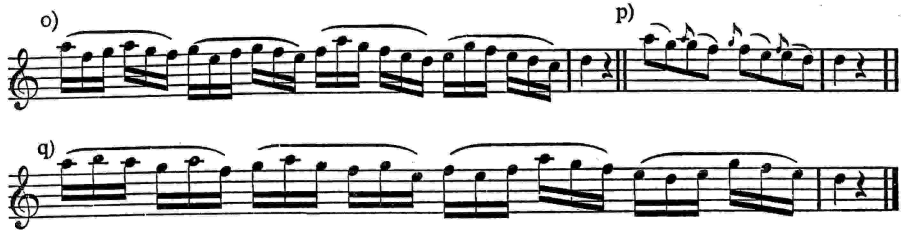


Ob gleich dieſe vier Noten, den dreyen, bey Fig. 2, ähnlich zu ſeyn ſcheinen: ſo machet doch der darunter befindliche Baß einen Unterſchied, weil dieſe in der Terze, jene aber im Grundtone anfangen, allwo das Intervall bey der erſten Note, die Quarte unter ſich, ſ. in Fig. 2. (e), dieſes aber bey jeder Note, die Terze ſowohl unter als über ſich hat, ſ. (a) (b), weswegen bey beyden nicht einerley Veränderungen ſtatt finden. Die erſte Note E hat alſo zu ihrem Accorde, ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die zweyte Note F hat die Terze und kleine Quinte unter, die übermäßige Quarte und Sexte über ſich. Die dritte Note G hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich. Die vierte Note A hat die Terze über, die Terze, Quinte und Sexte unter ſich: weil das Intervall von A ins H unterwärts eine Septime ausmachet, wovon bey Fig. 13, ein mehreres berichtet werden ſoll.

16. §. Fig. 5.

[Tab. X.] Fig. 5.

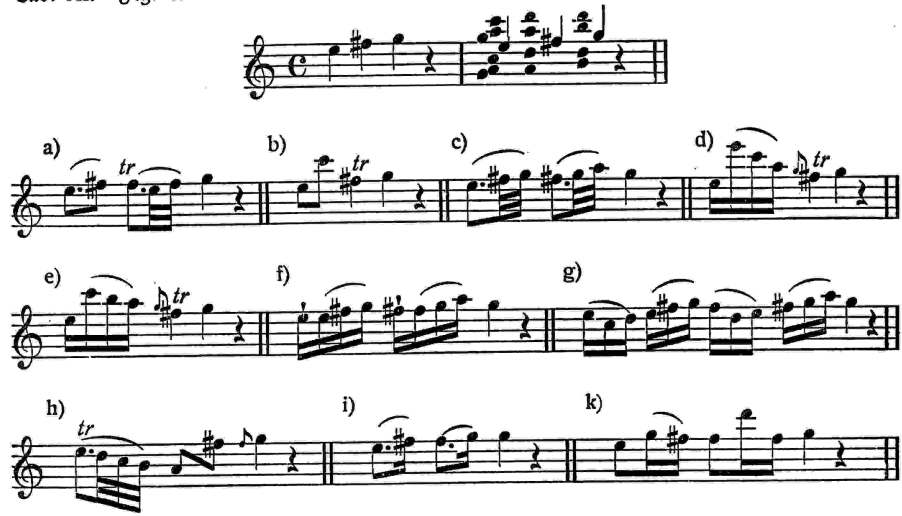


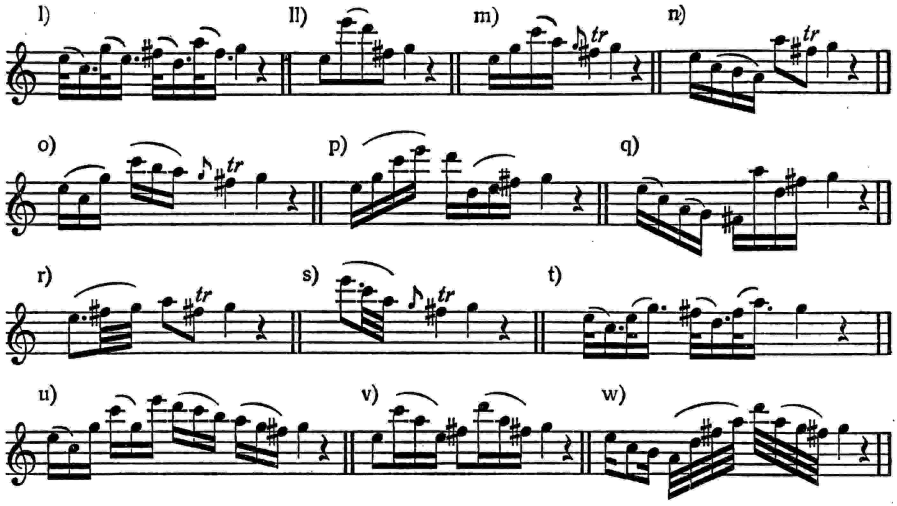


Dieſe fünf unterwärts gehenden Noten, haben eben ſo wenig Gleichheit mit den dreyen bey Fig. 3, als die vorigen bey Fig. 4. mit denen bey Fig. 2. Obſchon die erſte A, über der Baßnote F, der Terze iſt, ſo muß doch ſelbige als eine Sexte vom Grundtone C angeſehen werden, weil dieſer Gang in der Tonart C, und nicht im F moduliret: da ſonſt anſtatt der durchgehenden Note H, zwiſchen A und C, müßte B genommen werden. Die erſte Note A, hat zu ihrem Accorde ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die zweyte Note G, hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich. Die dritte Note F, hat die Terze und kleine Quinte unter, die übermäßige Quarte und Sexte über ſich. Die vierte Note E, hat die Terze und Sexte ſowohl unter, als über ſich. Die fünfte Note D, hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich, und iſt bey (l) der jeder Note gehörige Accord durch Sechzehntheile ausgedrücket zu finden. [124]

17. §. Tab. XI. Fig. 6.

Tab. XI. Fig. 6.





Dieſe drey Noten, müſſen mit denen von Fig. 4. ebenfalls nicht verwechſelt werden. Ob ſie ſchon beyde ihren Anfang in der Terze nehmen, und ſtufenweiſe aufwärts gehen: ſo iſt doch der Unterſchied, daß jene in ihrem natürlichen Tone moduliren, dieſe aber durch das Fis, als die übermäßige Quarte, in die Tonart G ausweichen. Und weil der Baß, indem die Oberſtimme aus der Terze in die Quarte geht, auf demſelben Tone ſtehen bleibt, ſo kann anſtatt der Quarte ſowohl die Sexte als Secunde über dem Baſſe, es ſey in der Tiefe oder Höhe, genommen werden: weil ſelbige zu der Harmonie über dem Baſſe gehören, ſ. (h) (ll). Die erſte Note im Baſſe, kann ſowohl den puren Accord, als Quinte und Sexte in der Harmonie, ohne Nachtheil der Veränderungen, über ſich haben: und hat alsdenn die erſte Note E die Terze, Quinte und Sexte unter, und die Terze, Quarte und Sexte über ſich. Die zweyte Note Fis, hat ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die dritte Note G, hat die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte aber über ſich. Die zwo Noten G und A, welche in dem Accorde der erſten Note E ſtecken, machen im Generalbaſſe Quinte und Sexte, und folglich eine Diſſonanz, ſo man auf einem blaſenden Inſtrumente nicht anders als mit gebrochenen Noten ausdrücken kann, ſ. (m) (q), da bey (m) die zweyte Note G die Quinte, die vierte Note A die Sexte, bey (q) hingegen die dritte Note die Sexte, und die vierte die Quinte über dem Baſſe iſt.

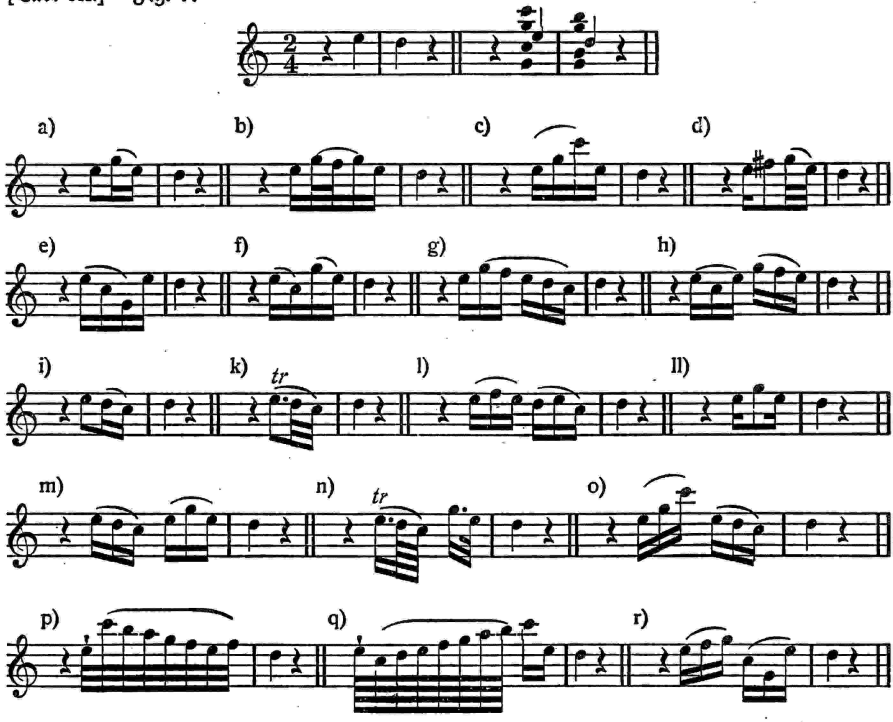
18. §. Weil die übermäßige Quarte, (vom Baſſe zu rechnen) gemeiniglich die Secunde nebſt der Sexte zur Geſellſchaft hat: ſo können dergleichen Veränderungen wie über dieſem Fis zu finden, bey allen vorfallenden ähnlichen

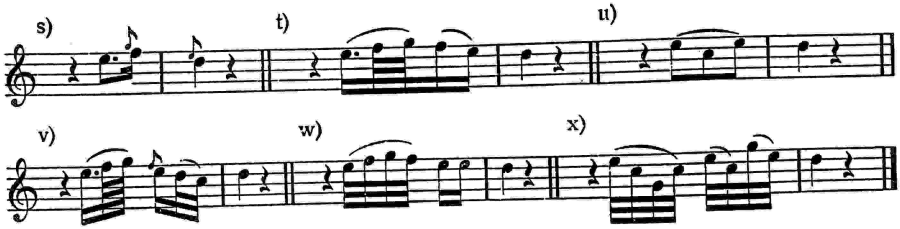
Gelegenheiten, wenn man nur auf den Baß sieht, ob selbiger mehr oder weniger als eine Viertheilnote zu machen hat, angebracht werden. Hiernach muß man sich denn mit den Veränderungen richten, daß dieselben entweder geschwinder oder langsamer gespielet, oder wo sichs thun läßt, die Noten auch wohl wiederholet werden: worzu die bey (c) (f) (g) (l) (t) (u) (v) dieser Figur sich schicken.

19. §. Um diese drei Noten, als: Secunde, Quarte und Sexte von der Harmonie, leicht zu kennen, ist als eine Erleichterung vor die Anfänger zu merken, daß selbige entweder auf, oder zwischen den Linien stehen, [125] weil es Terzensprünge sind. Was nun in der Höhe auf der Linie steht, das kömmt ordentlicher Weise, in der Octave tiefer, zwischen die Linien, welches man, bey den unter einander gesetzten Noten, deutlich sehen kann. Diese Noten machen an und vor sich, ohne den Baß dazu, einen reinen Accord, mit dem Basse aber eine Dissonanz, weil solcher um einen Ton tiefer als der Accord steht. Deswegen muß derselbe unter, die Oberstimme aber über sich resolviret werden.

20. §. Fig. 7.

[Tab. XI.] Fig. 7.

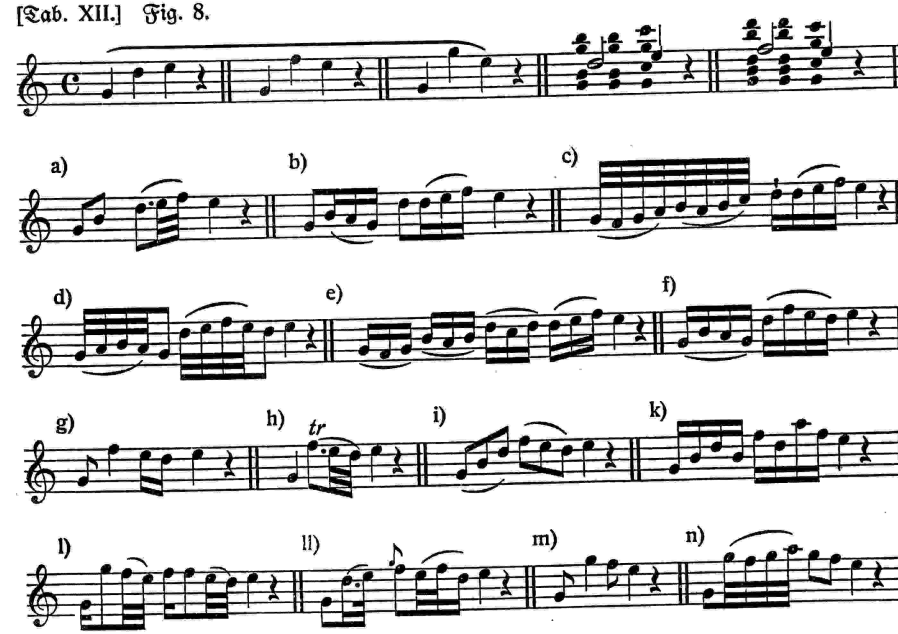


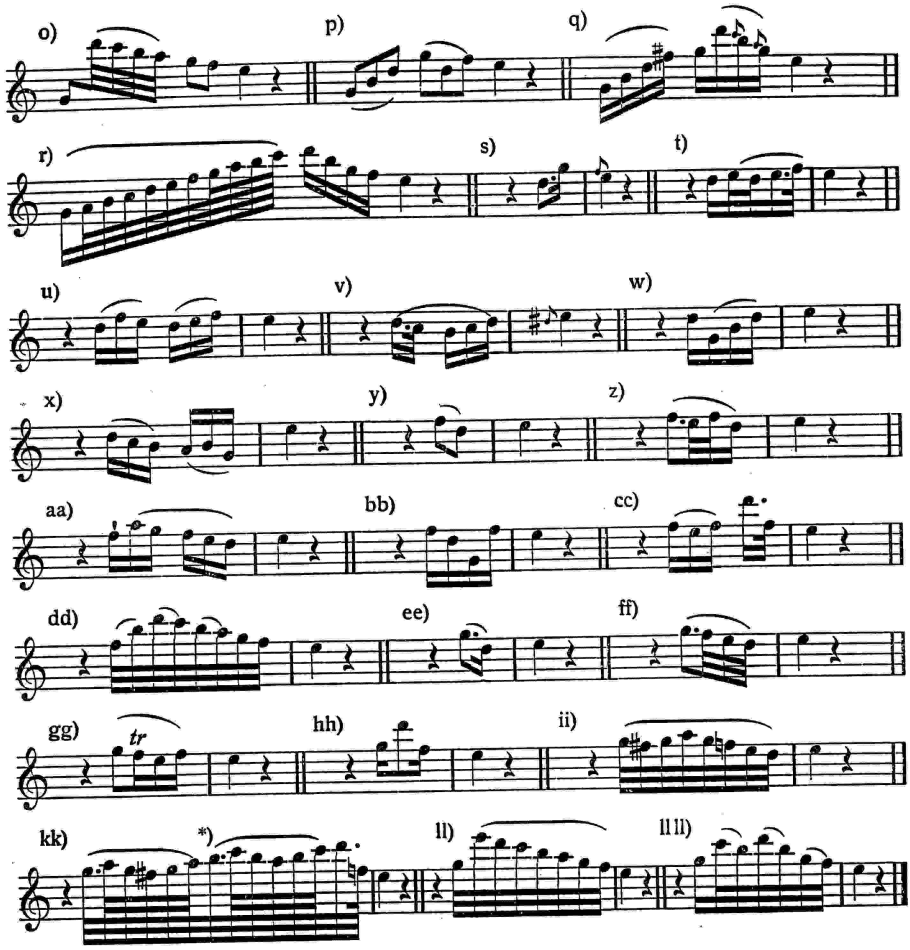


Von dieſen zwo Noten, hat die erſte E ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die zweyte Note D hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich, und kann die Veränderung der erſten mit gebrochenen Noten ausgedrücket werden, wie bey (c) (e) zu ſehen iſt. Bleibt die Harmonie zu dem E länger, als die Zeit einer Viertheilnote beträgt, ſtehen, ſo können die Veränderungen, nach Belieben, entweder langſamer gemacht, oder auch wiederholet werden. Iſt das erſtere nöthig, ſo darf man ſich nur vorſtellen, als wenn die Noten einmal weniger geſchwänzet wären. Bey der Wiederholung können die bey (a) (b) (c) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (ll) (m) (n) (o) (u) dienen.

21. §. Tab. XII. Fig. 8.

[Tab. XII.] Fig. 8.





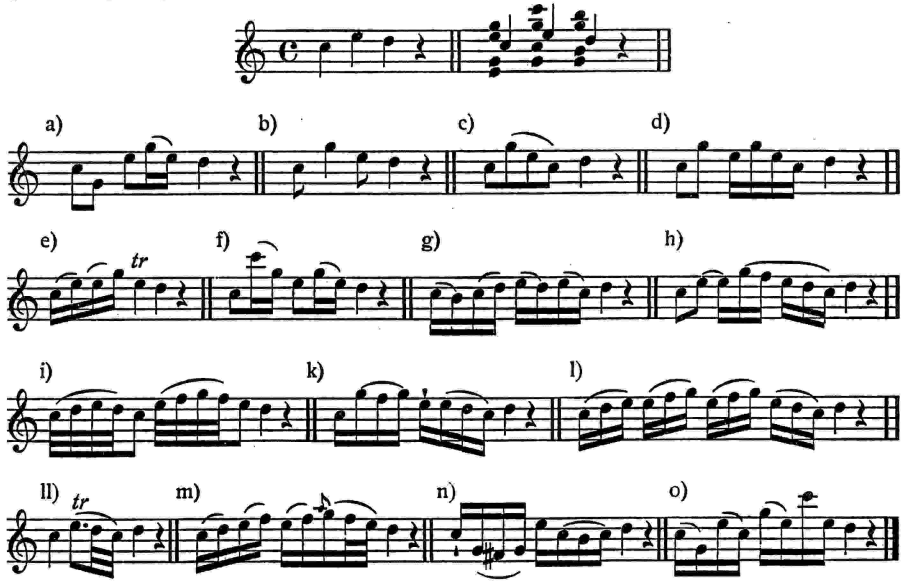
Obgleich die Sprünge in diesen unter einen Bogen eingeschränketen Exempeln, aus dreyerley verschiedenen Intervallen, als Quinte, Septime, und Octave bestehen: so haben doch selbige alle einerley Baßnoten zum Grunde, folglich auch einerley Accorde, wie die zweymal übereinander gesetzeten Noten zeigen: ausgenommen der Sprung in die Septime, als welche bey Endigung der Manier, vor der Resolution in die Terze, besonders muß gehöret werden, um solche von dem Octavensprunge zu unterscheiden. Ausser diesen können die hier befindlichen Veränderungen, so wohl über dem einen, als über

[*) Im Original h fälschlich Vierundsechzigstel.]

dem andern Intervalle gebrauchet werden. Um der Ordnung willen habe ich einem jeden Exempel ſechs Veränderungen beygefüget, da denn über den Sprung in die Quinte, die bey (a) (b) (c) (d) (e) (f), über den in die Septime, die bey (g) (h) (i) (k) (l) (ll), und über den in die Octave, die bey (m) (n) (o) (p) (q) (r) gehören. Sollte bey dieſen dreyen Exempeln, anſtatt der erſten Note G, eine Pauſe ſtehen, ſo behält doch die zweyte Note von jedem, als D, F, G, eben denſelben Accord: und kann man alsdenn die Veränderungen über die Note, an deren ſtatt die [126] Pauſe ſteht, weglaſſen, und die über das zweyte Viertheil gehörigen, nach Beſchaffenheit der Intervalle, wie nicht weniger folgende, nämlich die bey (s) (t) (u) (v) (w) (x) über D ins E, die bey (y) (z) (aa) (bb) (cc) (dd) über F ins E, und die bey (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk) über G ins E gebrauchen.

22. §. Fig. 9.

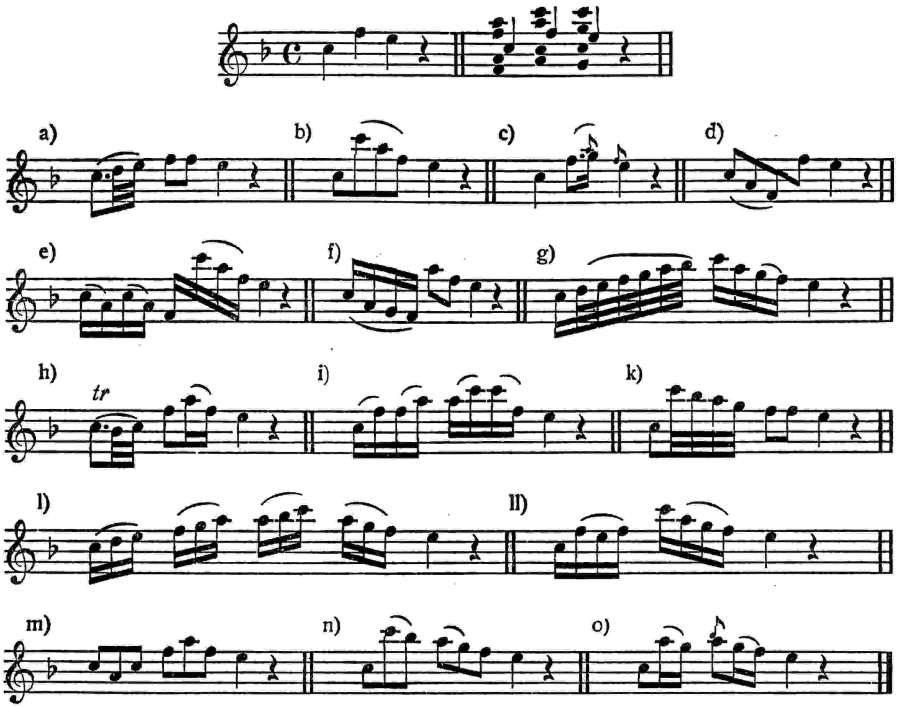
[Tab. XII.] Fig. 9.



Die zwo erſten Noten, haben einerley Accord, weil der Baß darunter auf einem Tone ſtehen bleibt, und die Bewegung der Oberſtimme aus dem Grundtone in die Terze aufwärts geht. Die erſte Note davon hat die Quarte und Sexte unter, und die Terze und Quinte über ſich. Die zweyte Note E, als Terze über dem Baſſe, hat ſo wohl die Terze und Sexte unter als über ſich, und iſt wegen der Veränderungen mit Fig. 7. gleicher Art.

23. §. Tab. XIII. Fig. 10.

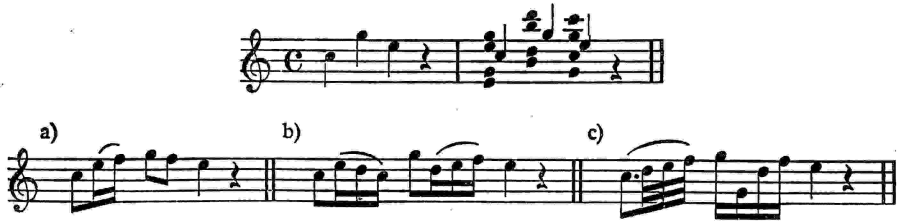
[Tab. XIII.] Fig. 10.

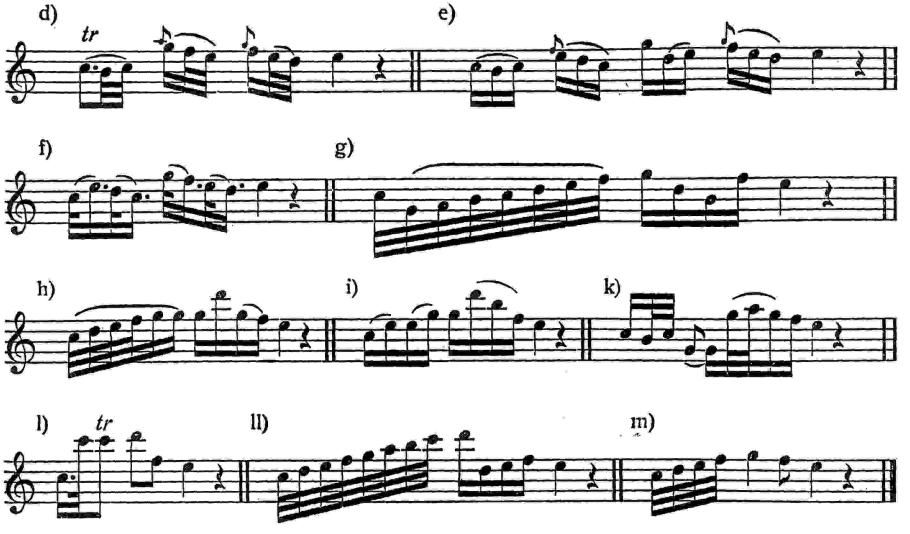


Dieſe zwo erſten Noten, liegen in der Tonart F, haben auch einerley Baß: und weil die erſte die Quinte über dem Baſſe iſt, ſo hat ſelbige die Terze und Quinte unter, und die Quarte und Sexte über ſich. Die zweyte hat die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte über ſich. Die dritte als Terze vom C hat ſo wohl die Terze und Sexte unter, als über ſich.

24. §. Fig. 11.

[Tab. XIII.] Fig. 11.

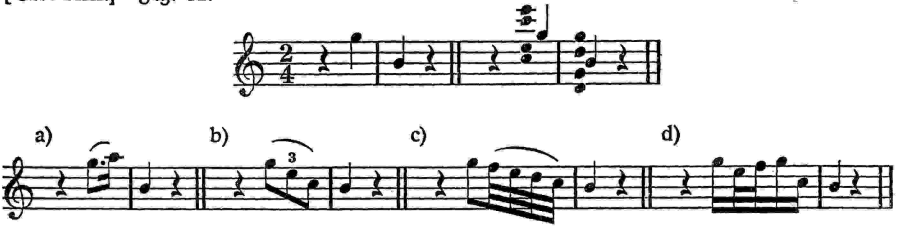


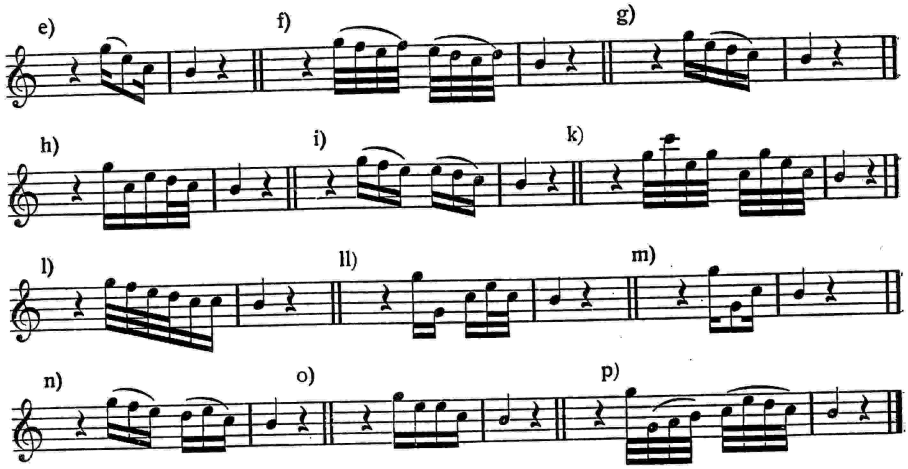


Bey dieſen dreyen Noten hat es nicht gleiche Bewandtniß: weil das erſte Intervall eine Quinte auf-, und das andere eine Terze unterwärts machet. Und weil ſolches aus dem Grundtone fließet, ſo können beyde Noten nicht einerley Baß haben, ſondern die zweyte Note G, welche einen Terzenſprung ins E wieder zurück machet, muß, über dem Baſſe, ordentlicher Weiſe die Sexte, und die folgende Note E die Terze ſeyn. Aus den Accorden iſt zu ſehen, daß das C die Quarte und die Sexte unter, und die Terze und Quinte über ſich, das G, die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte über ſich, das E ſo wohl die Terze und Sexte unter, als über ſich hat. Dieſe zwo letzten Noten, G E ſind mit denen im dritten Exempel bey Fig. 8, wenn anſtatt der erſten Note eine Pauſe vorkömmt, von gleicher Eigenſchaft, und leiden auch einerley Veränderungen.

25. §. Fig. 12.

[Tab. XIII.] Fig. 12.

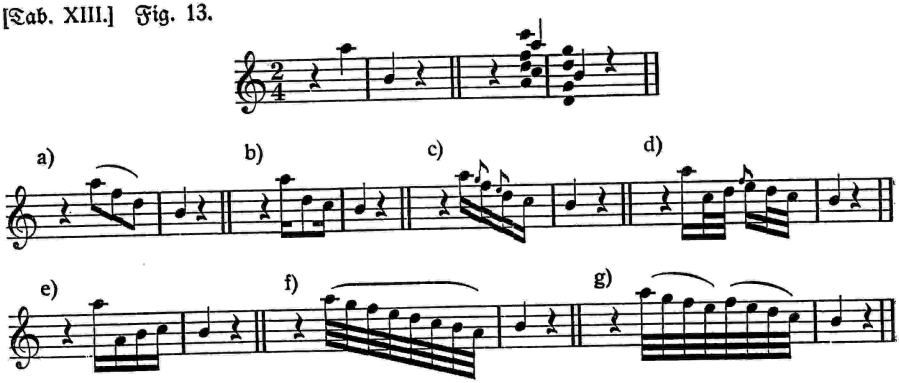


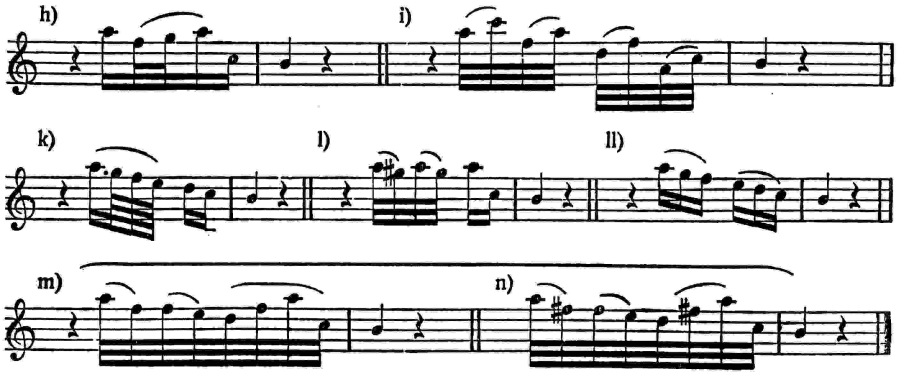


Von dieſen zwo Noten, welche einen Sextenſprung unterwärts machen, iſt die erſte die Quinte über dem Baſſe, folglich hat [127] dieſelbe in ihrem Accorde, die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte aber über ſich. Die zweyte, als Terze über dem Baſſe, hat ſo wohl die Terze und Sexte unter als über ſich. Wo bey dieſen Intervallen die erſte Note ſteht, es ſey auf dem Zwiſchenraume oder der Linie, ſo kommen die dazu gehörigen Hauptnoten auf eben ſolchen Ort, ſ. (b). Will man dieſes Intervall mit mehrern Noten ausfüllen, ſo ſind die Noten auf den Linien, nämlich F D durchgehende, ſ. (c). Soll die Ausfüllung durch zwo Triolen geſchehen, ſo können die zwo Arten bey (i) (n) zum Beyſpiele dienen.

26. §. Fig. 13.

[Tab. XIII.] Fig. 13.

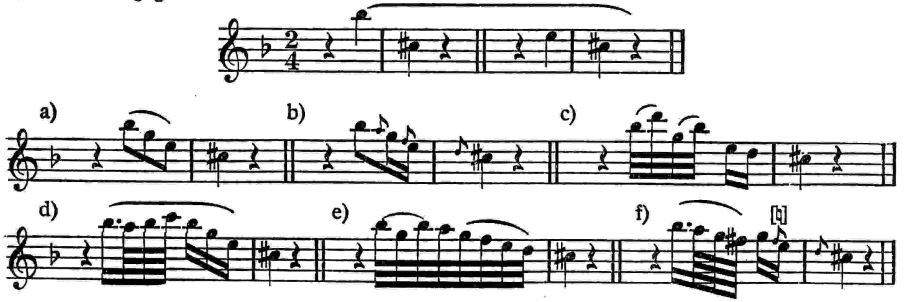


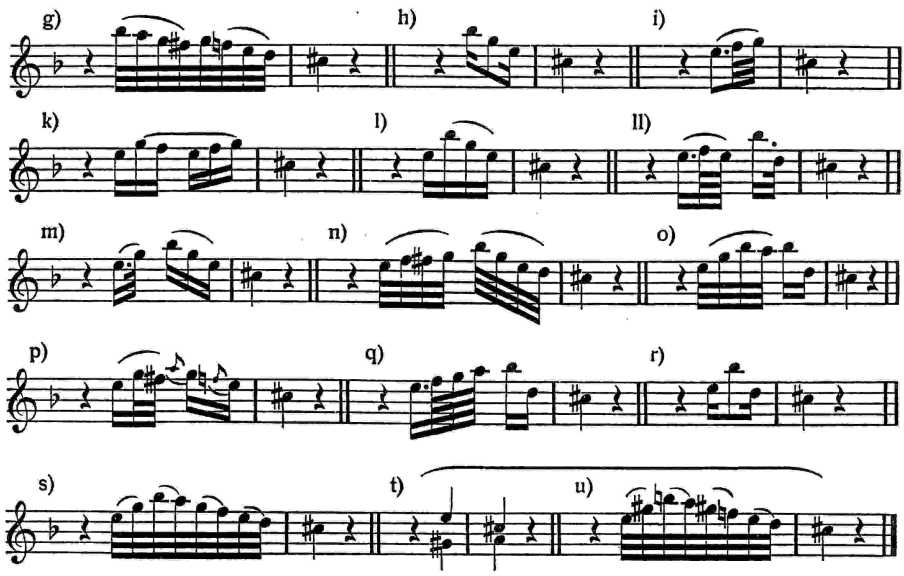


Zu dieſen Noten A H, welche in die Septime unterwärts ſpringen, hat der Baß ordentlicher Weiſe die Terze, welche mehrentheils mit Quinte und Sexte, wie in der VIII. Tabelle zu ſehen, beziffert wird. Die zwo Noten machen Terzen gegen die Grundnoten; die erſte hat in ihrem Accorde die Terze über, die Terze, Quinte, Sexte und Octave unter ſich, die zweyte hat die Terze und Sexte ſo wohl über, als unter ſich. Hierbei iſt zu erinnern, daß öfters die Baßnote durch ein Kreuz erhöhet wird: wornach die Oberſtimme ſich richten muß, um nicht F mit Fis zu vermiſchen: welches ſonſt einen widrigen Klang verurſachen würde. Man nehme die zwo Veränderungen bey (m) (n) da die eine F, die andere Fis in ſich hat, deswegen zum Muſter. Wenn bey dieſem Intervalle die Noten entweder auf dem Zwiſchenraume, oder auf der Linie ſtehen, ſo kommen die, ſo zum Accorde gehören, (wie bey Fig. 12.) auf eben ſolchen Ort, wie die erſte, (a) (c). Zu Ausfüllung dieſes Intervalls gehören ſechs, ſtufenweiſe nach einander gehende, Noten, ſ. (k), welches auch mit zwo Triolen geſchehen kann, ſ. (ll), ingleichen mit acht Noten ſo wohl ſtufenweiſe, ſ. (f) (g), als auch mit Terzenſprüngen, ſ. (i).

27. §. Tab. XIV. Fig. 14.

Tab. XIV. Fig. 14.



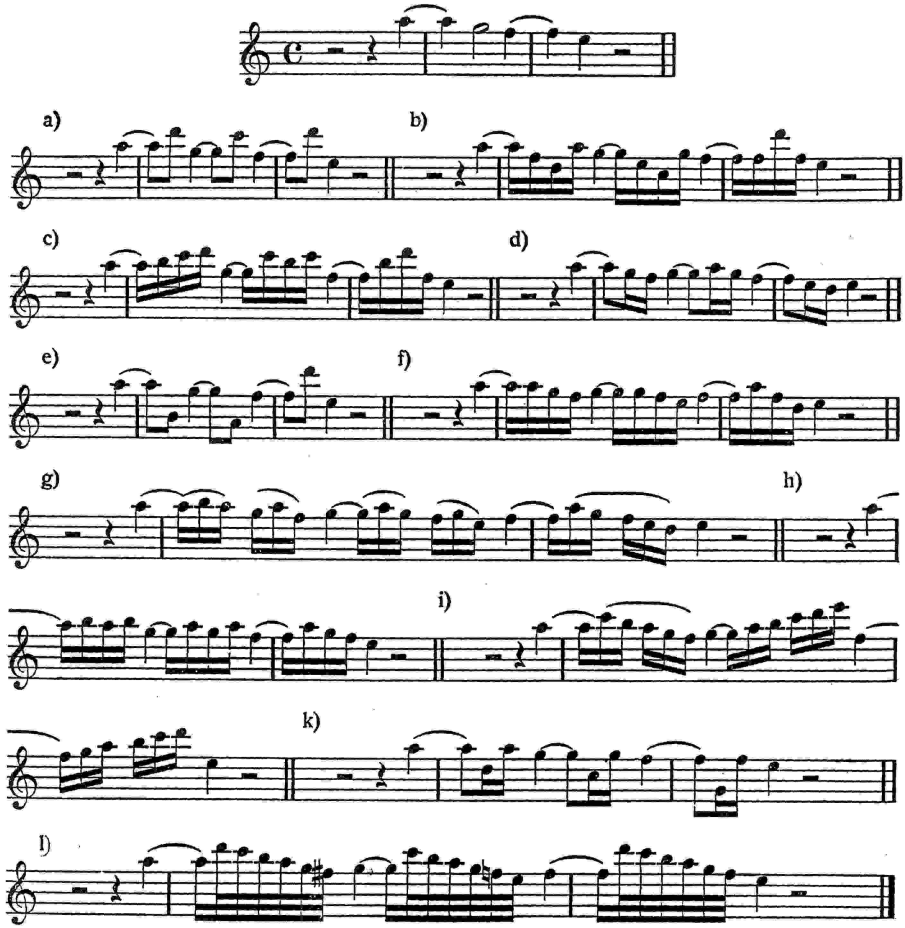


Dieſes Exempel, iſt wegen der Intervalle, mit Fig. 13. einerley: nur daß jenes im Dur, und dieſes im Moll moduliret. Und weil zu den erſten zwey Intervallen einerley Baß iſt, ſo können ſelbige auch einerley Veränderungen haben. Bey dem dritten von dieſen dreyen Intervallen, allwo der Baß durch ein Kreuz erhöhet, ſ. (t), und die Oberſtimme folglich aus der großen zur kleinen Sexte wird, muß in derſelben ſo wohl das G ins Gis als das B in H verwandelt werden, ſ. (u). Um nun überhaupt dieſes Intervall, welches vor den Einſchnitt=[128]ten ſehr öfters vorkommt, ſich recht bekannt machen, nehme man das gegenwärtige und vorhergehende Exempel zum Muſter. Wenn nämlich ſolche zwo Noten, ſo einen Terzenſprung unterwärts machen, auf den Linien ſtehen, ſo kommen die Hauptnoten der Manieren ebenfalls auf die Linien: ſtehen ſie auf dem Zwiſchenraume, ſo kommen die Hauptnoten auch auf denſelben. Zur erſten Note hat der Baß ordentlicher Weiſe die Sexte zur Harmonie. Iſt es die große Sexte, und der Baß geht einen ganzen Ton überwärts: ſo hat die Oberſtimme die kleine Terze über ſich, und kann auch um eine Manier zu machen, noch eine Terze höher gehen, welche von der erſten Note an, eine Quinte ausmacht. Dieſe Quinte iſt die Terze über dem Baſſe: und wenn die Terze klein iſt, muß die Quinte auch klein ſeyn, ſ. (m). Iſt aber in der Harmonie die kleine Sexte vorhanden, und der Baß, welcher in dieſem Exempel durch ein Kreuz erhöhet worden, geht nur durch einen halben Ton überwärts, ſo muß dieſe erwähnte kleine Quinte ebenfalls erhöhet, und in die vollkommene Quinte

verwandelt werden, ſ. (n). Dieſe verſchiedenen Arten kommen nur in Molltönen vor. Bey den Durtönen gehöret zu der Auszierung der Note in der Oberſtimme allezeit die große Terze und reine Quinte.

28. §. Fig. 15.

[Tab. XVI.] Fig. 15.

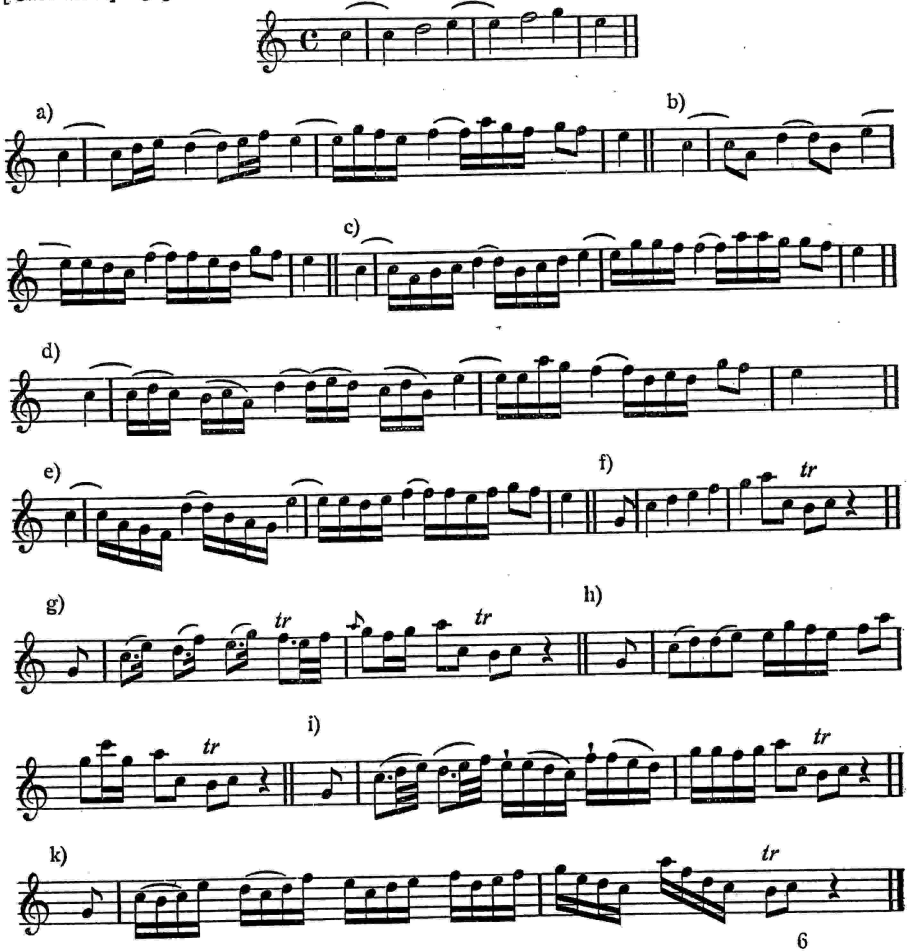


Bey den Ligaturen, oder Bindungen, wo der Baß durch die Septime bindet, und entweder in die Sexte oder Terze, welches in Anſehung der Oberſtimme einerley iſt, ſich auflöſet, kann nach der gebundenen Note, die erſte Bewegung gemeiniglich einen Quartenſprung, welches die Terze über dem Baſſe iſt, in die

Höhe machen, ſolches auch wohl zweymal ſo fortſetzen: das drittemal aber, muß anſtatt der Quarte die Sexte genommen werden, ſ. (a). Man kann auch, anſtatt der Quarte, die Septime, oder Quinte von unten nehmen, ſ. (e) (k), und je öfter man mit dieſen Intervallen, von oben oder unten, wechſelsweiſe verfährt, je angenehmer iſt es dem Gehöre. Man kann auch bey dieſen ſimpeln Intervallen der Manier, den zwiſchen denſelben liegenden Raum, nach Belieben, mit Noten ausfüllen. Die übrigen Veränderungen, können willkührlich angebracht werden.

29. §. Fig. 16.

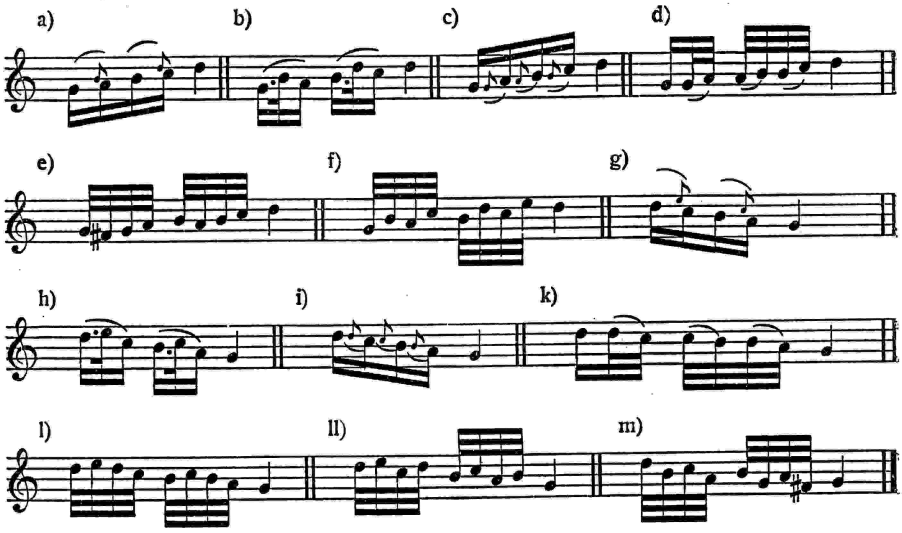
[Tab. XIV.] Fig. 16.



Dieſer Gang, welcher mit Quinte und Sexte abwechſelt, würde dem Gehöre, ohne etwas zuzuſetzen, in die Länge verdrüßlich fallen. Deswegen können dieſe Veränderungen von (a) bis (e) zum Muſter dienen. Man wird hierbey zugleich ſehen, daß die Veränderungen [129] in der Folge nicht allezeit von einerley Art ſeyn müſſen, welches hauptſächlich bey Wiederholung der Gedanken zu beobachten iſt: damit man zum zweytenmale, entweder etwas zuſetze, oder abnehme. Wenn z. E. die zweene Tacte bey (f) zu wiederholen wären, und man ſolche zum zweytenmale eben ſo ſpielete, wie ſie geſchrieben ſind, ſo würde der Zuhörer dadurch nicht ſo befriediget werden, als wenn man, anſtatt des ſimpeln Geſanges, eine von den folgenden Veränderungen, unter (g) (h) (i) (k) erwählete. Denn wenn das Thema, oder der Hauptſatz, durch die Transpoſition verlängert wird, ſo müſſen die Veränderungen nicht in einerley Art Noten fortgeſetzet werden: ſondern man muß davon bald abgehen, und in der Folge etwas zu machen ſuchen, welches dem Vorigen nicht ähnlich iſt. Denn das Ohr wird mit dem, was es ſchon im Voraus vermuthet hat, nicht gerne befriediget, ſondern will immerfort betrogen ſeyn.

30. §. Tab. XV. Fig. 17.

Tab. XV. Fig. 17.

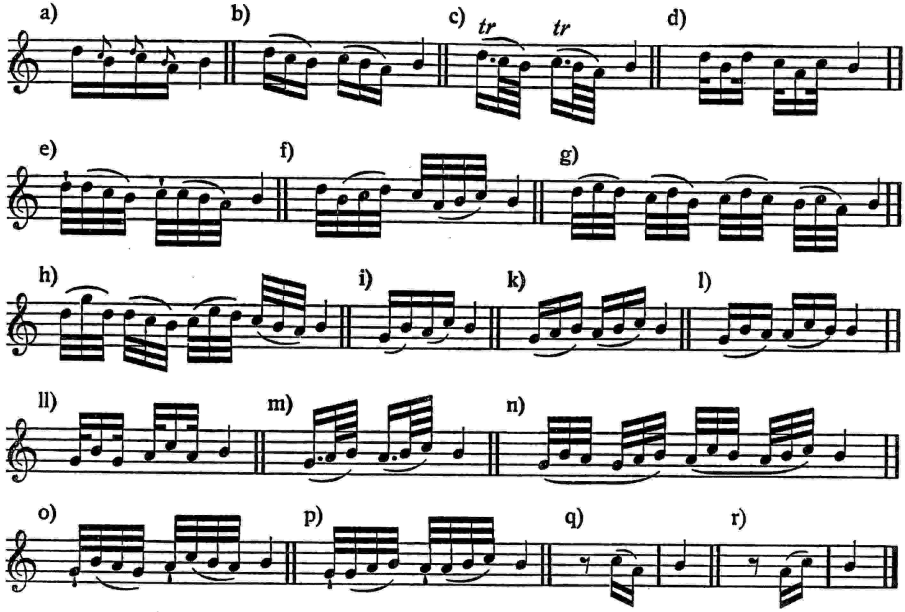


Wenn im Langſamen etliche geſchwänzte Noten ſtufenweiſe auf- oder unterwärts gehen, ſelbige aber bey gewiſſen Gelegenheiten nicht cantabel genug zu ſeyn ſcheinen, ſo kann man nach der erſten und dritten Note, eine kleine zuſetzen, um den Geſang deſto angenehmer zu machen, ſ. (a) (c), und müſſen ſolche mit dem

Zuſatze ausgedrücket werden, wie bey (b) (d) zu ſehen iſt; (e) (f) ſind Veränderungen über dieſen Gang. Mit den unter ſich gehenden Noten, hat es gleiche Bewandtniß, und müſſen die bey (g) (i) wie bey (h) (k) geſpielet werden. (l) (ll) (m) ſind Veränderungen über dieſe fallenden Noten.

31. §. Fig. 18.

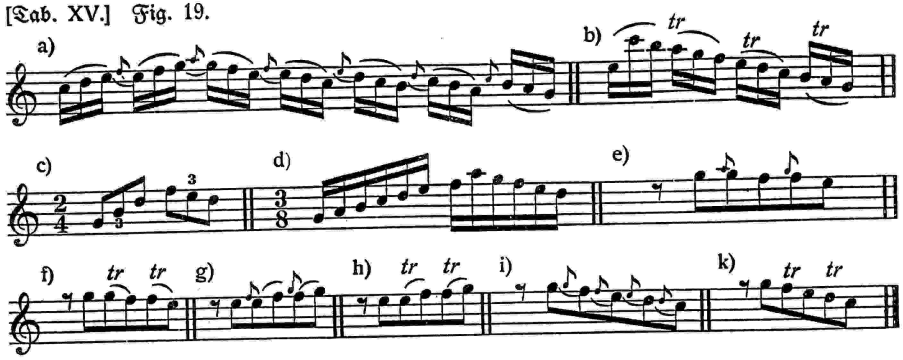
[Tab. XV.] Fig. 18.



Beſtehen dergleichen Noten aus fallenden, ſ. (a), oder ſteigenden Terzenſprüngen, ſ. (i), ſo kann man nach einer jeden Note, eine kleine, welche man auf franzöſiſch port de voix nennet, zuſetzen, ſ. (b) und (k). Vom (c) bis (h) ſind andere Manieren über die fallenden, und von (l) bis (p) über die ſteigenden Terzenſprünge. Dieſe Art Noten mögen mehr oder weniger geſchwänzet ſeyn; wenn ſie nur cantabel ſind, ſo kann man doch allezeit ſolcher Veränderungen ſich darüber bedienen. Meine Abſicht iſt nur wegen der Intervalle welche in cantabeln Stücken am meiſten vorzukommen pflegen. Wenn dergleichen viele auf einander folgen, und man ſetzet nicht etwas zu, ſo wird der Zuhörer leicht ermüdet. Die zwo Noten bey (q) ſind mit den zwo letzten Sechzehntheilen bey (a) einerley: folglich können auch die Veränderungen, ſo über [130] die Zeit des zweyten Achttheils von (a) biß (h) gehören, darüber gemacht werden. Die zwo Noten bey (r) haben mit denen von (i) biß (p) gleiche Bewandtniß.

32. §. Fig. 19.

[Tab. XV.] Fig. 19.

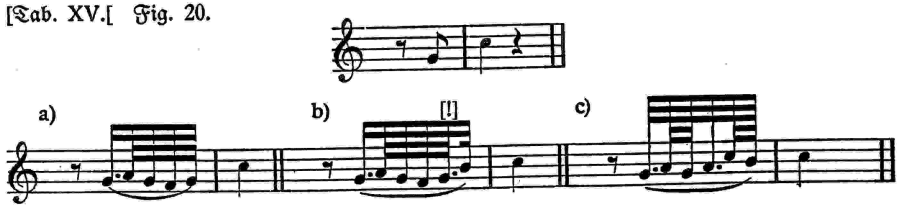


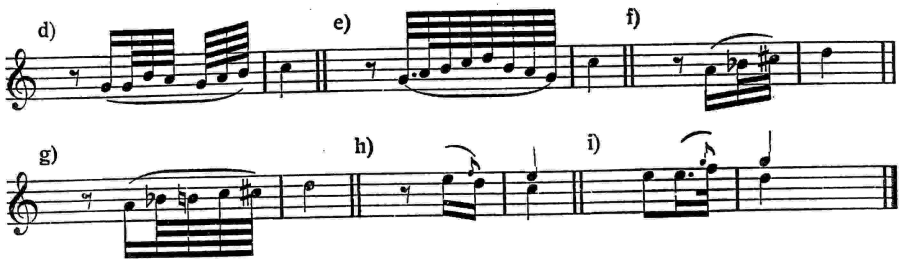
Wenn im Langſamen etliche Triolen ſtufenweiſe auf oder unterwärts gehen, da die dritte Note von der einen, und die erſte Note von der folgenden Triole, entweder auf eben demſelben Tone, oder die erſte der folgenden Triole, um einen Ton höher als die vorhergehende ſteht, ſo kann man vor die erſte allezeit einen Vorſchlag machen, ſ. (a). Gehen aber deren viele nacheinander unterwärts, ſo kann über der erſten allezeit ein halber Triller ohne Nachſchlag, (da der Finger nur zweymal niederſchlägt) gemacht, und die zwo folgenden Noten daran geſchleifet werden, ſ. (b). Will man die Triolen in geſchwindere Noten verwandeln, ſo ſtelle man ſich die bey (c) vor, als wenn es, anſtatt Zweyvier-theiltactes, Sechsachttheiltact wäre, und ſetze zu einem jeden Achttheile noch eine Note zu, wie die Sechzehntheile bey (d) zeigen. Alſo kann man bey verſchiedenen Arten der Triolen, nachdem es die Intervalle leiden, verfahren.

33. §. Bey Noten, die nicht beſtändig nach einander ſtufenweiſe unter oder über ſich gehen, ſondern wo deren zwo auf einerley Tone ſich befinden, und die erſte davon im Aufheben des Tactes ſteht, kann man vor die zweyte, im Niederſchlage, entweder einen Vorſchlag, ſ. (e) (g), oder über dieſelbe einen Triller machen, und die folgende Note anſchleifen, ſ. (f) (h). Wenn aber deren etliche ſtufenweiſe unterwärts gehen, kann vor einer jeden ein Vorſchlag, ſ. (i), oder über der im Niederſchlage ein Triller, ſ. (k), gemachet werden.

34. §. Fig. 20.

[Tab. XV.[Fig. 20.

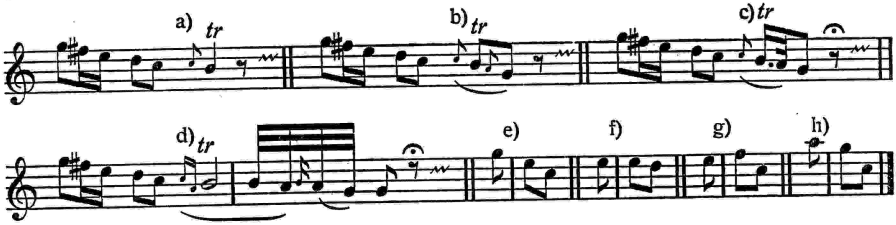




Wenn das Intervall in die Quarte über sich im Aufheben des Tactes anfängt, und im Langsamen, da der Baß pausiret, vorkömmt, so können die Veränderungen bey (a) (b) (c) (d) (e) darüber gemacht werden. Findet die kleine Terze in der Tonart statt, so kann man sich der halben Töne bedienen, s. (f) (g). Wenn zwo Noten, im Langsamen, stufenweise nach einander hinauf oder herunter gehen, sie mögen eine Pause, oder eine Note von mehrerer Geltung vor sich haben, auch mag die dritte Note, mit oder ohne Punct, unter- oder aufwärts gehen: so kann man allezeit eine kleine Note zwischen beyde setzen, [131] welche bey dem Heruntergehen, s. (h), eine Stufe höher, bey dem Hinaufsteigen aber, s. (i), zwo Stufen höher kömmt.

35. §. Fig. 21.

[Tab. XV.] Fig. 21.

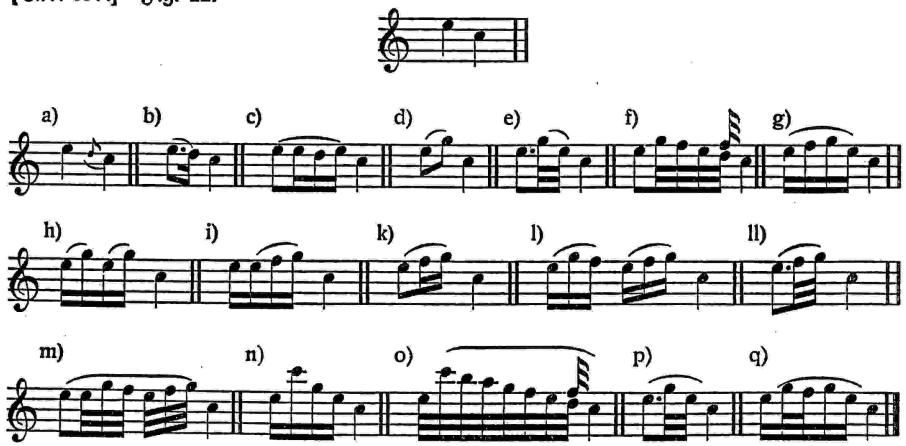


Bey den Einschnitten, im Langsamen, wo der Gesang durch eine Pause unterbrochen wird, und welche aus einer, s. (a), oder zwo Noten, s. (b), welche letztern einen Terzensprung unterwärts machen, (es mag die große oder kleine Terze, im Aufheben oder Niederschlagen des Tactes seyn), bestehen, ist zu merken, daß die einzelne Note, s. (a), nebst dem Vorschlage einen Triller verlanget. Bey dem Terzensprunge, s. (b), verfährt man auf gleiche Weise: doch muß man den Triller ohne Nachschlag machen, und kann, an dessen statt, die dazwischen fehlende Note dem Triller angeschleifet werden. Diesen Terzensprung muß man fast allezeit so betrachten, als wenn die kleine Note dazwischen stünde: wie denn auch die itzigen Componisten es mehrentheils so zu setzen pflegen: weil dieser Sprung an sich selbst, im Langsamen, nicht singend genug ist.

36. §. Steht über der Pauſe ein Bogen mit dem Puncte, welches eine **Fermate, Pauſa generalis,** oder **ad libitum** genennet wird, auch ſo wohl im Allegro als Adagio vorkömmt: ſo kann der Triller, nach Belieben, etwas lange geſchlagen werden, doch nothwendig ohne Nachſchlag, weil es die folgenden Noten nicht erlauben: indem ſolche in einer gelaſſenen und ſchmeichelnden Art, geendiget werden müſſen, ſ. (c). Da aber ſolches in der Ausübung ſchwerer iſt, als es dem Auge auch ſcheint, auch nicht ein jeder die gehörige Einſicht hat, wie es eigentlich, nach der von vielen Zeiten her eingeführten Regel ſoll geſpielet werden, ſo finde ich vor nöthig, ſolches erſtlich mit Noten auszudrücken, ſ. (d), und hernach durch einige Anmerkungen zu erklären. Dieſe ſind folgende: Man nehme die zwey kleinen Sechzehntheile, vor der weißen Note worüber der Triller ſteht, in gleicher Geſchwindigkeit des Trillers, laſſe den Ton, unter währendem Triller, nach und nach zu- und abnehmen, und ſtelle ſich die Zeit des Trillers von vier langſamen Achttheilen vor. Wenn nun ſolche verfloſſen, ſo laſſe man den Finger, mit welchem geſchlagen wird, unter Verlierung des Tones liegen, aber auch nicht länger, als es die Zeit der dreymal geſchwänzten Note erfodert, welches alsdenn die zweyte von den folgenden vier Zwey und dreyßigtheilen machet. Bey dem Vorſchlage vor der dritten Note, gebe man einen kleinen Druck oder Hauch mit der [132] Bruſt, und endige die übrigen zwo Noten mit einem verlierenden Piano. Zu den übrigen Einſchnitten, bey (e) (f) (g) (h) welche ſonſt mehrentheils nur Vorſchläge oder Triller verlangen, können auch die folgenden Exempel unter Fig. 22. 23. 24, ſo über die Intervalle in die Terze, Quarte und Quinte unter ſich gerichtet ſind, im Langſamen, als Veränderungen angewendet werden.

37. §. Fig. 22.

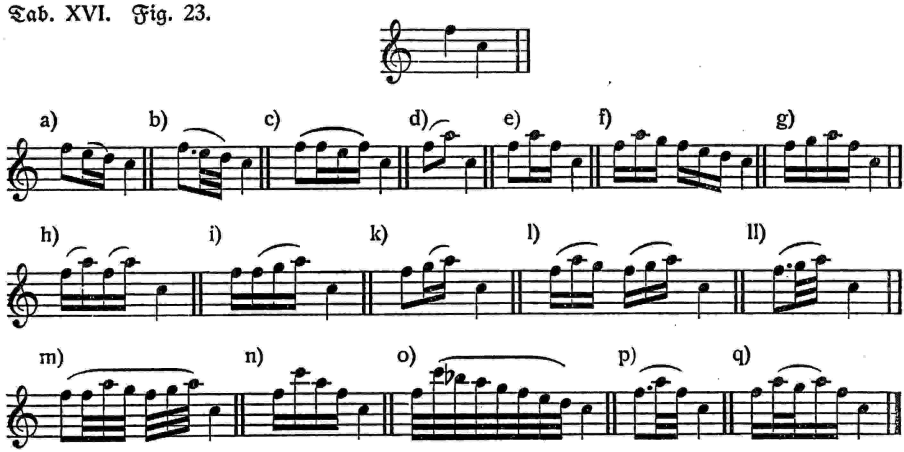
[Tab. XV.] Fig. 22.



Obgleich diese zwo simpeln Noten E C aus Viertheilen bestehen, so kann man doch die folgenden Veränderungen auch über den Einschnitt bey (e) aus Fig. 21. welcher aus Achttheilen besteht, gebrauchen. Man muß sich nur vorstellen, als ob die Noten der Veränderungen noch einmal mehr geschwänzt wären. Ueber den Einschnitt bey (f) aus demselben Exempel, wo das Intervall nur einen Ton unter sich geht, finden gleichfalls diese Veränderungen statt, ausgenommen die bey (a) (b) (f) (o), und wird alsdenn nur die simple Note C in D verwandelt. Will man sich auch allenfalls der zwo Veränderungen bey (f) (o) bedienen, so muß man anstatt der letzten Note D das darüber befindliche F nehmen.

38. §. Tab. XVI. Fig. 23.

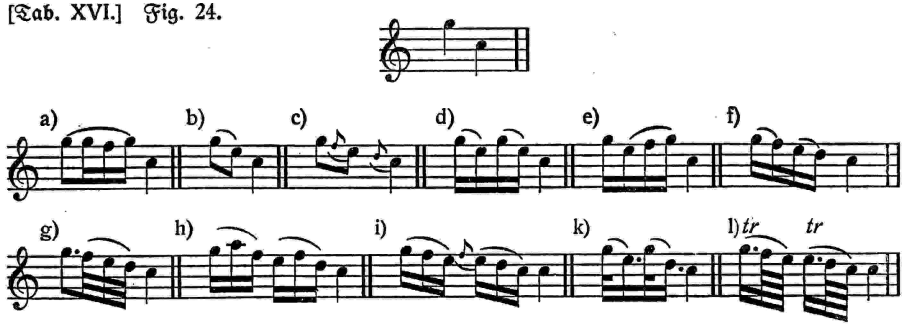
Tab. XVI. Fig. 23.

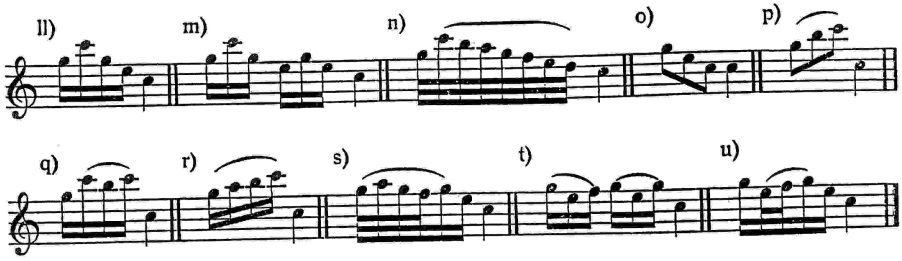


Diese Veränderungen, können über dem Einschnitte bey (g) Fig. 21 auf gleiche Art angebracht werden: weil der Baß mehrentheils in der Harmonie der ersten Note F stehen bleibt.

39. §. Fig. 24.

[Tab. XVI.] Fig. 24.

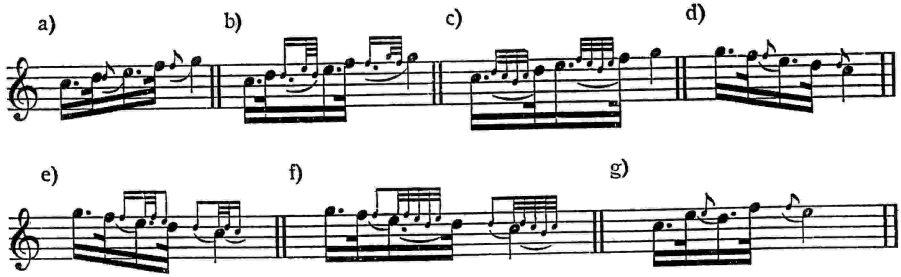


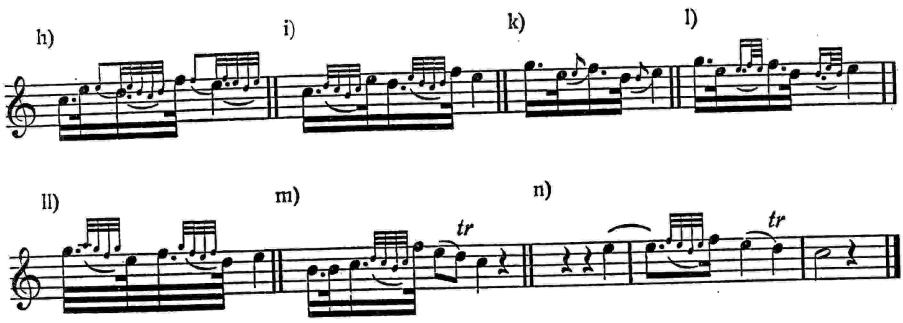


Dieſe Veränderungen über den Quintenſprung, kann man über dem Einſchnitte bey (h) Fig. 21. machen. Finden ſich die zwo erſten Noten aus dieſen dreyen Exempeln, als: E C, F C, G C, in einer Melodie nacheinander: ſo kann man aus einem jeden Exempel ſolche Veränderungen darüber aufſuchen, die von einerley Art ſind, und mit denſelben abwechſeln. Da nun die zweyte Note C in dieſen dreyen Exempeln keine Veränderungen hat: ſo kann man alsdenn, wenn es nöthig iſt, die Noten der über dem vorigen Tone gemachten Veränderung, (doch die erſte Note davon ausgenommen,) wiederholen. Z. E. Man wollte die Veränderungen bey (e) aus Fig. 22. anbringen, da die erſten Noten E G E heißen, ſo mache man aus der Viertheilnote C ein Achttheil, und wiederhole die zwey Sechzehntheile G E. Bey (e) aus Fig. 23, mache man es eben ſo, und bey (d) aus Fig. 24, wiederhole man die drey letzten Sechzehntheile nach der Note C, (welches C ebenfalls zum Sech=[133]zehntheile wird,) ſo behält dieſer veränderte Geſang einen Zuſammenhang. Auf ſolche Art, kann man ſich alle dieſe Veränderungen zu Nutze machen, wenn man nur die Arten der Noten, ſo ſich auf einander ſchicken, beobachtet, aus jedem Exempel, dasjenige erwählet, was man zu der Stelle, die man auszieren will, das füglichſte zu ſeyn glaubet, und alſo, wie die Bienen, von verſchiedenen Blumen den Honig zuſammen trägt.

40. §. Fig. 25.

[Tab. XVI.] Fig. 25.

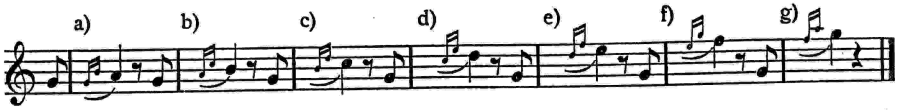




Sehr langsame Sechzehntheile mit Puncten, können dem Gehöre leicht verdrüßlich fallen, besonders wenn solche aus lauter Consonanzen bestehen, als aus: Terze, Quinte, Texte, Octave, welche die Leidenschaften zwar in Ruhe setzen, durch die Länge aber einen Ekel verursachen, so ferne nicht dann und wann einige Dissonanzen, als: Secunde, Quarte, Septime, None, aus welchen die Vorschläge ihren Ursprung haben, und die zuweilen mit halben Trillern oder Mordanten zu endigen sind, mit untermischet werden. Aus diesem Exempel ist zu sehen, auf was für Art die punctirten Noten, welche sonst mehr zur Pracht und Ernsthaftigkeit, als zum Cantabeln sich schicken, können angenehm gespielet werden. Man muß nämlich die Note, hinter welcher ein Punct steht, und welche folglich am längsten gehöret wird, an der Stärke wachsen lassen, unter dem Puncte aber den Athem mäßigen. Die Note nach dem Puncte muß allezeit sehr kurz seyn. Steht ein Vorschlag davor, so muß man mit demselben verfahren, wie itzt von der langen Note gesaget worden: weil er anstatt der Note, wovor er steht, gehalten wird. Die Note selbst bekömmt alsdenn die Zeit von dem Puncte, und muß also schwächer seyn als der Vorschlag, s. (a). Von den drey kleinen Noten bey (b) welche ein Mordant sind, muß die erste mit dem Puncte so lange gehalten werden, als es die Zeit der darauf folgenden großen Note erfodert. Die übrigen zwo kleinen, nebst der großen Note, kommen alsdenn in die Zeit des Punctes, und geschieht solches in der Geschwindigkeit, durch zweymaliges Auf- und Zumachen des Fingers. Es muß auch, unter dieser Bewegung, der Athem gemäßiget werden. Die vier kleinen Noten, s. (c), machen einen Doppelschlag, und kömmt die letzte davon in die Zeit des Punctes, muß auch anstatt dessen gehalten werden. Die Mäßigung des Athems muß ebenfalls unter den kleinen Noten geschehen. Mit den übrigen von (d) bis (ll) hat es gleiche Bewandtniß, ausgenommen, daß die kleinen Noten bey (e) und (f) halbe Triller machen. [134] Die Noten bey (m) (n) kommen öfters bey Cadenzen vor, allwo die Doppelschläge sich sehr wohl hinschicken.

41. §. Fig. 26.

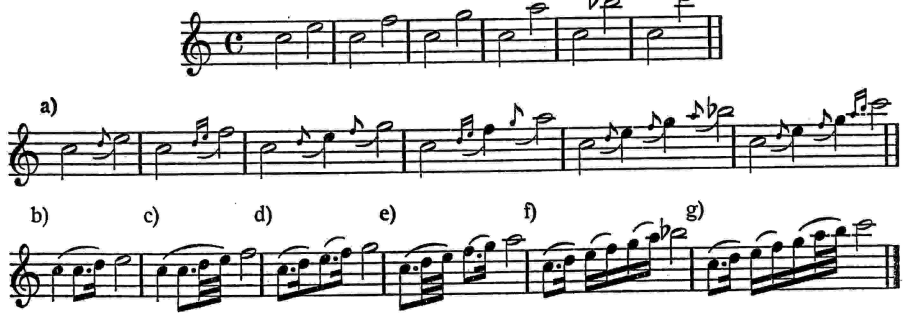
[Tab. XVI.] Fig. 26.



Dieſe zwo kleinen Noten, ſ. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) ſo aus Terzenſprüngen beſtehen, nennet man den Anſchlag, und bedienen ſich deſſen, bey weitläuftigen Sprüngen, die Sänger, um den hohen Ton ſicher zu faſſen. Solcher kann bey den ſteigenden Intervallen, als in der Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, und Octave, vor langen Noten, ſo wohl im Aufheben als Niederſchlagen, wo man ſonſt keine Manieren machen will, angebracht werden. Er muß aber ſehr geſchwind, jedoch ſchwach, mit der Note verbunden werden. Die Note ſelbſt muß etwas ſtärker als die zwo kleinen ſeyn. Der in die Secunde, Quarte und Septime, ſ. (a) (c) (f), iſt gefälliger als der bey den übrigen Intervallen, und thut es alſo beſſere Wirkung, wenn die erſte kleine gegen die folgende Hauptnote, nicht einen ganzen, ſondern halben Ton ausmacht, ſ. (c) (f). Ob nun wohl dieſer Anſchlag, im Singen und Spielen, einen zärtlichen, ſeufzenden, und gefälligen Affect ausdrücket, ſo rathe ich doch nicht, daß man mit demſelben allzuverſchwenderiſch umgehe, ſondern daß man ihn vielmehr ſelten anbringe: weil das, was dem Gehöre ſehr gefällig iſt, dem Gedächtniſſe deſto eher bekannt wird, der Ueberfluß in einer Sache aber, wie ſchön ſie auch immer ſeyn mag, in die Länge einen Ekel verurſachen kann.

42. §. Fig. 27.

[Tab. XVI.] Fig. 27.

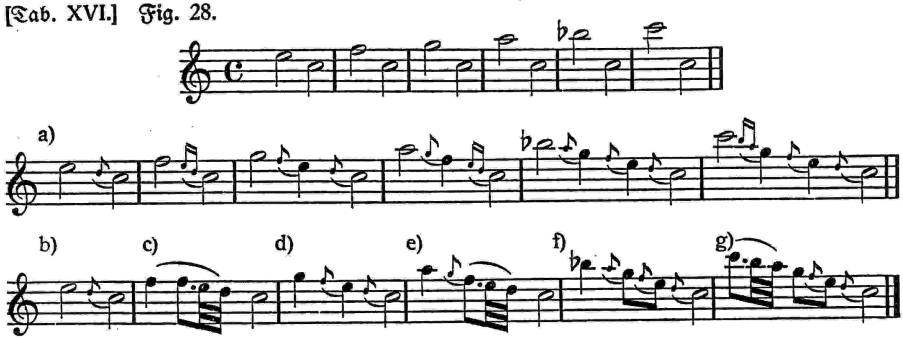


Wenn lange Noten in Sprüngen ſtehen, und man ſonſt keine Veränderung machen will, ſo können dieſelben durch die, zwiſchen dieſen Sprüngen liegenden, Haupt- und durchgehenden Noten, ausgefüllet werden. Die kleinen geſchwänzten

Noten deuten bey (a) die durchgehenden, und die Viertheile die zum Accorde gehörigen Hauptnoten an, wie denn die erstern in die Zeit der vorhergehenden gehören, auch selbigen kurz angeschleifet werden müssen. Bey (b) bis (g) sind so wohl die durchgehenden, als die Hauptnoten, in ihrer Geltung, wie solche in den Tact eingetheilet werden müssen, ausgedrücket. Die zwey Intervalle: Terze, und Quarte, haben keine Hauptnoten aus dem Accorde zwischen sich, sondern nur durchgehende. [135]

43. §. Fig. 28.

[Tab. XVI.] Fig. 28.



Bey den unter sich fallenden Intervallen, hat es mit den durchgehenden und Hauptnoten die Bewandtniß, daß die kleinen oder durchgehenden Nötchen in die Zeit der folgenden gehören, und auch an dieselben geschleifet werden müssen. Die aber zwischen den Quartensprüngen, gehören so wohl bey den steigenden als fallenden, in die Zeit der vorhergehenden. Die vorhaltenden kleinen Noten gehen bey dieser Art von Intervallen, wo kein Aufenthalt noch Triller statt findet, von den im VIII. Hauptstücke enthaltenen Regeln ab: und wie jene die Hälfte der folgenden Note gelten, so müssen diese hingegen sehr kurz gemachet werden.

44. §. Alle diese von den Veränderungen gegebenen Regeln nun, sind zwar hauptsächlich nur auf das Adagio gerichtet, weil man in demselben die meiste Zeit und Gelegenheit zu verändern hat. Dessen ungeachtet wird man doch auch viele davon im Allegro brauchen können. Die im Allegro überlasse ich eines jeden seinem eigenen Nachdenken. Wie aber einige von den obbeschriebenen Veränderungen in einem Adagio anzuwenden sind, solches zeige ich im Hauptstücke vom Adagio, in einem besonders darzu verfertigten Exempel. Was für eine Art des Vortrages, absonderlich in Ansehung der Verstärkung oder Schwächung des Tones, bey Ausführung aller dieser, bey jeder Figur gezeigter Veränderungen, Statt habe: wird man am Ende des Hauptstücks vom Adagio, vom 25. bis zum 43. §. beysammen finden können.

Das XIV. Hauptſtück. [136]

Von der Art das Adagio zu ſpielen.

1. §. Das Adagio machet gemeiniglich den bloßen Liebhabern der Muſik das wenigſte Vergnügen, und ſind ſo wohl die meiſten Liebhaber, als auch oft gar die Ausführer der Muſik ſelbſt, wofern es ihnen an der gehörigen Empfindung und Einſicht fehlet, froh, wenn das Adagio in einem Stücke zu Ende iſt. Ein wahrer Muſikus aber kann ſich im Adagio ſehr hervor thun, und Kennern ſeine Wiſſenſchaft zeigen. Weil es aber nichts deſtoweniger ein Stein des Anſtoßes bleibt, ſo werden kluge Tonkünſtler ohne mein Anrathen ſich nach ihren Zuhörern und Liebhabern bequemen, um hierdurch ſo viel leichter, nicht nur die ihren Wiſſenſchaften zukommende Achtung zu erwerben, ſondern auch ihre Perſon beliebt zu machen.

2. §. Man kann das Adagio, in Anſehung der Art daſſelbe zu ſpielen, und wie es nöthig iſt, mit Manieren auszuzieren, auf zweyerley Art betrachten, entweder im franzöſiſchen, oder im italiäniſchen Geſchmacke. Die erſte Art erfodert einen netten und an einander hangenden Vortrag des Geſanges, und eine Auszierung deſſelben mit den weſentlichen Manieren, als Vorſchlägen, ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelſchlägen, battemens, flattemens, u. d. gl., ſonſt aber keine weitläuftigen Paſſagien, oder großen Zuſatz willkührlicher Verzierungen. Wer das Exempel Tab. VI. Fig. 26. [S. S. 34, 35] langſam ſpielet, der hat daran ein Muſter dieſer Art zu ſpielen. Die zweyte, nämlich die italiäniſche Art beſtehe darinne, daß man in einem Adagio, ſo wohl dieſe kleinen franzöſiſchen Auszierungen, als auch weitläuftige, doch mit der Harmonie übereinkommende gekünſtelte Manieren anzubringen ſuchet. Das Exempel Tab. XVII. XVIII. XIX. [S. Anhang] wo dieſe willkührlichen Auszierungen alle mit [137] Noten ausgedrücket ſind, und wovon wir weiter unten weitläuftiger handeln werden, kann hierbey zum Muſter dienen. Will man den ſimpeln Geſang davon pur mit dem Zuſatze der weſentlichen, ſchon öfters genenneten Manieren ſpielen, ſo hat man noch ein Beyſpiel der franzöſiſchen Spielart. Man wird aber zugleich gewahr werden, daß ſie bey einem ſo geſetzeten Adagio nicht hinreichend iſt.

3. §. Die franzöſiſche Art das Adagio auszuzieren, kann man durch gute

Anweisung, ohne die Harmonie zu verstehen, erlernen. Zur italiänischen hingegen wird die Wissenschaft der Harmonie unumgänglich erfodert: oder man müßte, wie die meisten Sänger nach der Mode, beständig einen Meister zur Hand haben, von dem man die Veränderungen über ein jedes Adagio erlernete; wodurch man aber niemals selbst ein Meister werden, sondern Zeitlebens ein Scholar verbleiben würde. Ehe man sich aber mit der letztern Art einläßt, muß man die erste schon wissen. Denn wer die kleinen Manieren weder am rechten Orte anzubringen, noch gut vorzutragen weis, der wird auch mit den großen Auszierungen wenig ausrichten. Aus einer solchen Vermischung aber von kleinen und großen Auszierungen, entsteht denn endlich der vernünftige und gute Geschmack im Singen und Spielen, welcher jedermann gefällt, und allgemein ist.[*)]

4. §. Daß die französischen Componisten die Auszierungen mehrentheils mit hin schreiben, und der Ausführer also auf nichts weiter zu denken habe, als sie gut vorzutragen, ist schon gesaget worden. Im italiänischen Geschmacke wurden, in vorigen Zeiten, gar keine Auszierungen darzu gesetzet, sondern alles der Willkühr des Ausführers überlassen: da denn ein Adagio ohngefähr also aussah, wie der simple Gesang bey dem Exempel Tab. XVII. XVIII. XIX. Seit einigen Zeiten aber, haben die, welche sich nach der italiänischen Art richten, auch angefangen, die nothwendigsten Manieren anzudeuten. Vermuthlich deswegen,weil man gefunden hat, daß das Adagio von manchem unerfahrnen Ausführer sehr verstümmelt worden, und die Componisten dadurch wenig Ehre erlanget haben. Wie denn nicht zu läugnen ist, daß in der italiänischen Musik fast eben so viel auf den Ausführer, als auf den Componisten, in der französischen aber, auf den Componisten weit mehr als auf den Ausführer ankomme, wenn das Stück seine vollkommene Wirkung thun soll. [138]

5. §. Um nun ein Adagio gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affect setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzet hat. Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer ein-

---

[*) Als Musterbeispiele siehe J. S. Bachs Verzierungen italienischer Adagien von A. Vivaldi und B. Marcello in den 16 Klavierübertragungen italienischer Violinkonzerte (Bach Ges.-Ausg. Bd. 42). Das unverzierte Original des Adagios von Marcello in Sammelb. der Intern. Mus.-Ges. IV, S. 239. Weitere Beispiele zur freien Verzierungstechnik s. in Sammelb. der I. M.-G. VII, Heft 3.]

nehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen.

6. §. Die Arten der langsamen Stücke sind unterschieden. Einige sind sehr langsam und traurig, andere aber etwas lebhafter, und deswegen mehr gefällig und angenehm. Zu beyden Arten trägt die Tonart, in welcher sie gesetzet sind, sehr viel bey. A moll, C moll, Dis dur, und F moll, drücken den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne: weswegen sich denn auch die Componisten mehrentheils, zu dieser Absicht, gedachter Tonarten zu bedienen pflegen. Hingegen werden die übrigen Moll- und Durtöne, zu den gefälligen, singenden, und arioſen Stücken gebrauchet.[*)]

Wegen der, gewissen Tonarten, sie mögen Dur oder Moll seyn, besonders eigenen Wirkungen, ist man nicht einig. Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre besondere Eigenschaft, und ihren besondern Ausdruck der Affecten hätte. Weil die Tonleitern ihrer Tonarten nicht alle einander gleich waren, da nämlich zum Exempel die Dorische und Phrygische, als zwo Tonarten mit der kleinen Terze, sich dergestalt unterschieden, daß jene die große Secunde und große Sexte, diese aber die kleine Secunde und kleine Sexte in ihrem Bezirke hatte; weil folglich fast jede Tonart ihre besondern Arten zu cadenziren hatte: so war diese Meynung hinlänglich gegründet. In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte. Einige pflichten der Meynung der Alten noch bey: andere hingegen verwerfen dieselbe, und wollen behaupten, daß jede Leidenschaft in einer Tonart so gut als in der andern ausgedrücket werden könnte, wenn nur der Componist die Fähigkeit dazu besäße. Es ist wahr, man hat Exempel davon aufzuweisen, man hat Proben, daß mancher eine Leidenschaft, in einer Tonart, die eben nicht die bequemste dazu scheint, sehr gut ausgedrücket hat. Allein wer weis, ob dasselbe [139] Stück nicht eine noch bessere Wirkung thun würde, wenn es in einer andern und zu der Sache bequemern Tonart gesetzet wäre? Zu dem können außerordentliche Fälle keine allgemeinen Regeln abgeben. Es würde zu weitläuftig seyn, wenn ich diese Frage hier aus dem Grunde zu entscheiden suchen wollte. Ich will aber eine Probe vorschlagen, welche sich sowohl auf die Erfahrung, als auf die eigene Empfindung gründet. Man transponire z. E. ein wohlgerathenes im F moll gesetztes Stück ins G, A, E, und D moll, oder ein anderes im E dur gesetztes Stück ins F, G, Dis, D, und C dur. Thun nun diese zwey Stücke in einer jeden Tonart einerley Wirkung: so haben die Nachfolger der Alten Unrecht. Findet man aber, daß dieselben Stücke in einer jeden Tonart auch eine verschiedene Wirkung hervorbringen, so suche man sich diese Erfahrung vielmehr zu Nutzen zu machen, als sie zu bestreiten. Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können.

7. §. Im Spielen muß man sich folglich ebenfalls nach dem herrschenden Affecte richten, damit man nicht ein sehr trauriges Adagio zu geschwind, und

[*)] Hierzu wie zum folgenden vergleiche die Adagios der demnächst in den Denkmälern deutscher Tonkunst zur Veröffentlichung kommenden Konzerte von Joh. A. Hasse, Chr. Graupner, G. Ph. Telemann, Ph. E. Bach, G. H. Stölzel und Joh. G. Pisendel.]

hingegen ein cantabeles zu langsam spiele. Also müssen diese Arten von langsamen Stücken: **Cantabile, Arioso, Affettuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto**, u. s. w. von einem pathetischen Adagio, sehr unterschieden werden. Was jedes Stück vor ein Tempo oder Zeitmaaß erfodere, muß man aus seinem Zusammenhange wohl beurtheilen. Die Tonart, und die Art des Tactes, ob solcher gerade oder ungerade ist, geben hierzu einiges Licht. Dem obengesagten zu Folge müssen langsame Sätze aus dem G moll, A moll, C moll, Dis dur und F moll, trauriger, und folglich langsamer gespielet werden, als die aus andern Dur- und Molltönen. Ein langsames Stück im Zweyviertheil oder Sechsachttheiltacte, spielet man etwas geschwinder, und eines im Allabreve- oder Dreyzweytheiltacte, langsamer, als im schlechten oder Dreyviertheiltacte.

8. §. Ist das Adagio sehr traurig gesetzet, wobey gemeiniglich die Worte: **Adagio di molto** oder **Lento assai** stehen, so muß solches im Spielen, mehr mit schleifenden Noten, als mit weitläuftigen Sprüngen oder Trillern ausgezieret werden, indem die letztern mehr zur Frölichkeit aufmuntern, als zur Traurigkeit bewegen. Doch muß man die Triller nicht ganz und gar vermeiden, damit der Zuhörer nicht eingeschläfert werde, sondern man muß immer eine geschikte Abwechselung treffen, um die Traurigkeit bald etwas mehr zu erregen, bald wieder in etwas zu dämpfen. [140]

9. §. Hierzu kann auch das abwechselnde Piano und Forte sehr Vieles beytragen, als welches nebst dem, von kleinen und großen Manieren vermischten, geschikt abwechselnden Zusatze, hier, das durch den Spieler auszudrückende musikalische Licht und Schatten, und von der äußersten Notwendigkeit ist. Jedoch muß solches mit vieler Beurtheilung gebrauchet werden, damit man nicht mit allzugroßer Heftigkeit von dem einen zum andern gehe, sondern unvermerkt zu und abnehme.

10. §. Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner messa di voce nennen, so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen, alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen, und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen. Damit aber der Ton in währendem Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, (welcher Fehler aus der Eigenschaft der Flöte entspringen könnte,) so muß man hier die im 22. §. des IV. Hauptstücks gegebene Regel in Uebung bringen: so wird der Ton mit den begleitenden Instrumenten in beständig gleicher Stimmung erhalten, man blase stark oder schwach.

11. §. Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielet werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertheil,

oder Achttheil, oder Sechzehntheil, ihr Piano und Forte in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubet, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen, so kann man doch, unter währenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen, so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen. Und diese Bewegung der Stärke des Tones, muß mit der Brust, nämlich durch das Hauchen geschehen.

12. §. Ferner ist zu beobachten, daß der Gesang beständig unterhalten werde, und man nicht zur Unzeit Athem hole. Besonders muß man bey den vorkommenden Pausen, den Ton nicht sogleich verlassen, sondern die letzte Note lieber etwas länger halten, als es das Zeitmaaß derselben erfodert: [141] Es wäre denn, daß der Baß unterdessen einige cantable Noten hätte, welche dem Gehöre das ersetzeten, was es durch das Schweigen der Oberstimme verlöhre. Nichts destoweniger thut es gute Wirkung, wenn die Oberstimme den letzten Ton, durch ein verlierendes Piano verzieht, und endiget, und alsdenn die folgenden mit erhabener Kraft wieder anfängt, und nach oben erwähnter Art fortsetzet, bis wieder ein neuer Einschnitt oder Endigung des Gedankens vorfällt.

13. §. Im Adagio müssen alle Noten, so zu sagen, caressiret und geschmeichelt, aber niemals mit der Zunge hart angestoßen werden: Es sey denn, daß der Componist einige Noten wollte kurz gestoßen haben, damit der Zuhörer, welcher vorher eingeschläfert zu seyn scheint, wieder ermuntert werde.

14. §. Wenn das Adagio sehr platt, und mehr harmoniös, als melodiös gesetzt ist, und man hier und da in der Melodie einige Noten zusetzen will: so muß solches niemals im Ueberflusse geschehen: damit die Hauptnoten nicht verdunkelt, und der simple Gesang unkenntbar werde.[*)] Man muß vielmehr den Hauptsatz gleich Anfangs so spielen, wie er geschrieben ist. Kömmt er öfters wieder vor: so kann man zum erstenmale ein paar Noten, zum zweytenmale noch mehrere, entweder durch eine nacheinander laufende, oder durch eine, durch die Harmonie gebrochene Passagie, zusetzen. Zum drittenmale muß man hiervon wieder abgehen, und fast nichts zusetzen: um den Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit zu erhalten.

15. §. Auf diese Art kann man auch mit dem übrigen Gesange verfahren, daß man schläfrige, nahe an einander liegende Töne, mit erhabenen, durch die Harmonie gebrochenen, weiter von einander liegenden Tönen, abwechsele. Und so ein Gedanke in eben demselben Tone zu wiederholen wäre, und man sogleich keine Veränderung darüber finden könnte: kann man diesen Mangel sowohl durch das Piano, als durch geschleifte Noten, ersetzen.

[*) S. dazu das dieser Regel nicht entsprechende Verzierungsbeispiel in Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VII, Heft 3. (Pisendel?)]

16. §. Mit den Manieren muß man sich im Zeitmaaße nicht übereilen, sondern dieselben mit vielem Fleiße und Gelassenheit endigen: weil durch die Uebereilung die schönsten Gedanken unvollkommen werden. Deswe-[142]gen ist sehr nöthig, auf die Bewegung der begleitenden Stimmen wohl Achtung zu geben, und sich von denselben lieber fort[t]reiben zu lassen, als daß man ihnen zuvor komme.

17. §. Ein **Grave**, da der Gesang aus punctirten Noten besteht,[*)] muß etwas erhaben und lebhaft gespielet, auch bisweilen, mit, durch die Harmonie gebrochenen, Passagien, ausgezieret werden. Die Noten mit den Puncten, muß man bis an den Punct immer verstärken, und die darauf folgenden, wenn das Intervall nicht allzugroß ist, an die vorhergehende lange Note, kurz und schwach anschleifen: bey sehr weiten Sprüngen aber, muß eine jede Note, besonders angestoßen werden. Gehen dergleichen Noten stufenweise auf- oder unterwärts, so kann man vor die langen Noten, welche mehrentheils Consonanzen sind, und dem Gehöre in die Länge misfallen dürften, Vorschläge machen.

18. §. Ein **Adagio spiritoso** wird mehrentheils im Tripeltacte, mit punctirten Noten, auch öfters mit vielen Einschnitten gesetzet, welches im Spielen noch mehr Lebhaftigkeit, als vom vorigen gesaget worden, erfodert. Deswegen müssen die Noten mehr gestoßen als geschleifet, auch weniger Manieren angebracht werden: und können also, die durch halbe Triller geendigten Vorschläge, hierzu besonders angewendet werden. Sollten aber, außer dieser Art, einige cantable Gedanken, so wie es der ins feine gebrachte Geschmack in der Setzkunst erfodert, mit untergemischet seyn, so muß man sich alsdenn im Spielen auch darnach richten, und das Ernsthafte mit dem Schmeichelnden abwechseln.

19. §. Daß diese und die übrigen Arten von langsamen Stücken, als: Cantabile, Arioso, Andante, Andantino, Affettuoso, Largo, Larghetto, u. s. w. von einem traurigen und pathetischen Adagio, im Spielen sehr zu unterscheiden sind, ist, weil es schon oben gesaget worden, hier nicht nöthig zu wiederholen.

20. §. Sind in einem **Cantabile** oder **Arioso** im Dreyachtheiltacte, viele Sechzehntheile, so stufenweise auf- oder unterwärts einander folgen, befindlich, und der Baß geht in beständiger Bewegung, von einem Tone zum andern fort, so kann man nicht, wie bey einem platten Gesange, viel zusetzen, sondern man muß solche Art Noten, auf eine simple und schmei-[143]chelnde Art, mit abwechselndem Piano und Forte vorzutragen suchen. Finden sich springende Achttheile mit darunter, wodurch der Gesang trocken, und nicht unterhalten wird: so können die Terzensprünge mit Vorschlägen oder Triolen ausgefüllet

[*) Z. B. in der Einleitung einer französischen Ouverture.]

werden. Bleibt aber der Baß bisweilen, mit einerley Noten, Tactweise, auf einerley Tone und Harmonie: so bekömmt die Oberstimme die Freyheit, mehrere Manieren zu machen; doch müssen solche niemals von der Art, in welcher man zu spielen hat, abweichen.

21. §. Ein **Andante** oder **Larghetto** im Dreyviertheiltacte, in welchem der Gesang aus springenden Viertheilen besteht, und von dem Basse, mit Achttheilen, deren mehrentheils sechs auf einerley Tone oder Harmonie bleiben, begleitet wird, kann man etwas ernsthafter, und mit mehrern Manieren spielen als ein Arioso. Geht aber der Baß stufenweise hin und her, so muß man sich schon mehr mit den Manieren in Acht nehmen: um nicht verbothene Quinten und Octaven gegen die Grundstimme zu machen.

22. §. Ein **alla Siciliana** im Zwölfachttheiltacte, mit punctirten Noten untermischet, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielet werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehntheile und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes ist. Diese Regel kann auch bey den französischen Müsetten und Bergerieen statt finden.

23. §. Sollte diese Beschreibung nicht einem jeden genug seyn, um daraus begreifen zu können, auf was Art ein Adagio mit Manieren könne ausgezieret werden: so kann das in der XVII, XVIII, und XIX Tabelle befindliche Exempel [S. Anhang] diese Beschreibung noch mehr erläutern. Ich habe aus den Tabellen, von IX. bis XVI. diejenigen Veränderungen heraus genommen, die sich zu dem hier befindlichen simpeln Gesange am besten schicketen, und daraus eine an einander hangende ausgezierte Melodie verfertiget. Man kann daran ein Beyspiel nehmen, wie diese einzelnen Veränderungen zusammen gesetzet werden können. Der simple Gesang steht auf der ersten, und der mit den Veränderungen auf der zweyten Zeile. Die Ziffern so unten stehen, zeigen die Nummern oder Figuren der Exempel aus den vorhergehenden Tabellen, und die darüber befindlichen Buch-[144]staben, den Ort der Veränderungen, an. Unter diesen sind etliche nicht auf eben denselben Tönen, wie sie in den Tabellen stehen, sondern entweder höher oder niedriger gesetzet: um zu weisen, daß wie oben bereits gemeldet worden, die Veränderungen, so wohl in Modulationen mit der großen, als mit der kleinen Terze versetzet werden können.

24. §. Diese Art zu verändern will ich nun zwar keinem puren Anfänger, der noch nicht einmal den simpeln Gesang recht zu spielen weis, zumuthen: sondern ich gebe solche nur den schon Geübten, welchen es aber, an der wahren Anführung gefehlet hat, zum Nachforschen, um sich hierdurch immer mehr und mehr vollkommener zu machen. Ich verlange auch nicht, daß man alle Adagio wie dieses einrichten, und so mit Manieren überhäufen solle: sondern es ist dergleichen nur da, wo es der platte Gesang, wie hier, erfodert, anzu-

bringen. Ich bleibe im übrigen bey der Meynung, wie ich schon vorher gemeldet habe: je simpler und properer ein Adagio mit Affecte gespielet wird, jemehr nimmt es den Zuhörer ein: und je weniger werden des Componisten seine guten Gedanken, so er mit Fleiß und Nachsinnen erfunden, verdunkelt oder vernichtet. Denn es ist etwas rares, so gleich im Spielen etwas bessers, als ein anderer, der vielleicht lange darauf gedacht hat, zu erfinden.

25. §. Ich muß nun auch noch zeigen, wie jede Note in diesem Exempel, absonderlich in Ansehung des abwechselnden Forte und Piano, gut vorzutragen sey. Ich gebe hierdurch die im 14. §. des XI. Hauptstücks versprochene Erläuterung der **Mannigfaltigkeit** des guten Vortrages: und weil ich glaube, daß es den Liebhabern dieses guten Vortrages nicht zuwider seyn wird, so will ich alle die Veränderungen, die ich über die simpeln Intervalle gegeben habe, auf diese Art durchgehen, und was durch Worte auszudrücken möglich ist, dabey bemerken, das übrige aber der Beurtheilungskraft, und der eigenen Empfindung eines aufmerksamen Ausführers überlassen. Die Ziffern weisen auf die Tabellen, und auf die Hauptexempel oder Figuren bey jedem Intervalle: die Buchstaben aber auf die darinn befindlichen Gänge, wovon die Rede seyn wird. Im Voraus erinnere ich noch, daß, so lange nichts vom Allegro gemeldet wird, allezeit das langsame Zeitmaaß dabey verstanden werde. Die abgekürzeten Worte sind folgender Gestalt zu verstehen: **wa. wachsend**, oder mit zunehmender Stärke des Tones; **abn. abnehmend**, oder mit [146] abnehmender Stärke des Tones; **sta. stark; stä. stärker; schwa. schwach.** Bei den Worten: stark und schwach, muß man sich in der Ausübung mit dem Zungenstoße oder Bogenstriche darnach richten, um jede Note entweder mehr, oder weniger zu markiren. Man muß auch eben diese Worte nicht jederzeit im äußersten Grade nehmen: sondern man muß hierbey wie in der Malerey verfahren, allwo man um Licht und Schatten auszudrücken, sich der sogenannten mezze tinte oder Zwischenfarben bedienet, wodurch das Dunkle mit dem Lichten unvermerkt vereiniget wird. Im Singen und Spielen muß man also gleichergestalt sich des verlierenden Piano, und der wachsenden Stärke des Tones, als der Zwischenfarben bedienen, weil diese Mannigfaltigkeit, zum guten Vortrage in der Musik, unentbehrlich ist. Nun zur Sache.

26. §. Tab. IX. Fig. 1. [S. S. 64.] Bey (a) die drey geschwänzten Noten schwa. die Viertheilnoten C, C, C, wa. Bey (b) das C mit dem Puncte wa. die folgenden kurzen Noten und das erste C, schw. das folgende sta. das Viertheil wa. Bey (c) in derselben Art. Bey (e) die Hauptnoten wa. die kleinen schwa. Bey (h) der Triller sta. der Nachschlag schwa. Bey (l) C, wa. F, E, abn. E, sta. G, schwa. H, sta, C, schwa. Bey (ll) C, E, wa. F, schwa. G, E, C, wa. Die kleinen Noten schw. Bey (o) C, wa. unter dem Laufe abn. C, C, C, sta. Bey (p) die erste sta. die folgenden drey schwa. G, sta.

F, E, D, ſchwa. C, wa. Bei (r) die erſte ſta. die zweyte und dritte ſchwa. und ſo die übrigen Triolen.

27. §. Tab. IX. Fig. 2. [S. S. 65.] Bei (b) können dieſe Art Noten ſo aus dreyen beſtehen, allezeit zum Muſter dienen, daß ſie auf eine ſchmeichelnde Art vorgetragen werden müſſen, nämlich: die erſte wa. der Punct abn. die zwo folgenden geſchwind und ſchw. angeſchleifet. Bey (c) die erſte und dritte wa. die zweyte und vierte ſchwa. und die bey (d) in derſelben Art. Bey (f) die mit dem Puncte wa. die vier geſchwinden ſchw. Bey (g) C, wa. die vier geſchwinden ſchwa. E, ſta. und ſo die übrigen. Bey (l) die erſte ſta. die Triole ſchwa. und egal. Bey (ll) die Triolen ſta. die Sechzehntheile ſchwa. Bey (m) die erſte ſta. die fünf folgenden ſchw. Bey (o) die erſte ſta. D. E, D, abn. C, ſchwa. und ſo die übrigen. Bey (p) die erſte ſta. die geſchwinden ſchwa. Bey (q) C, wa. E, ſchw. und ſehr kurz, der Vorſchlag wa. D, ſchw. F. ſta. [146] E, ſchwa. Die Art Noten bey (r) können allezeit zum Muſter dienen, nämlich: die erſten zwo ſchwa. und präcipitiret; die Note mit dem Puncte wa. Die bey (s) können in der Art ſo wohl im Geſchwinden als Langſamen zum Muſter dienen, nämlich die erſten ſehr kurz und etwas ſta. die mit dem Puncte abn. und angehalten. Die bey (v) gehören mehr zum Geſchwinden als Langſamen, und muß alsdenn die erſte von vieren markiret werden. Die bey (y) auf gleiche Art.

28. §. Tab. IX. Fig. 3. [S. S. 66.] Bey (b) D, wa. der Punct nebſt G, E, abn. D, wa. der C-Triller abn. C, wa. H, abn. Bey (d) D, wa. E, Fis, G, ſchwa. A, ſta. C, ſchwa. Bey (f) D, ſta. C, H, ſchwa. und ſo die folgenden. Bey (g) der Triller ſta. der Punct nebſt den zwo Noten abn. Tab. X, Fig. 3. [S. S. 66.] Bey (l) D, ſta. H, und D nach der Pauſe ſchwa. und ſo die folgenden. Bey (n) D, ſta. H, ſchwa. C, D wa. die folgenden eben ſo. Bey (o) die erſte ſta. die zweyte ſchwa. und ſo die folgenden. Bey (p) D, ſta. G, Fis, G, ſchwa. D, wa. und ſo die folgenden. Bey (q) die erſte von einer jeden Triole ſta. die zweyte und dritte ſchwa. Bey (t) D, ſta. die vier geſchwinden ſchwa. und ſo die folgenden.

29. §. Tab. X. Fig. 4. [S. S. 67.] Bey (e) E, ſta. F, ſchwa. und wa. G, A, auf gleiche Art. C, ſchwa. Bey (f) E, ſchwa. und bis an den Punct wa. F, G, ſchwa, und wa. A, C, ſchwa. Dieſe beyden Exempel ſind eine Art vom Tempo rubato, welche zu mehrerem Nachdenken Anlaß geben können. Im erſten wird anſtatt der Terze, die Quarte gegen die Grundſtimme vorausgenommen, und im zweyten, die None anſtatt der Terze zurück gehalten, und in dieſelbe aufgelöſet; ſ. Tab. VIII. Fig. 4. Bey (m) die erſte ſta. die vier folgenden abn. und ſo die übrigen. Bey (n) die erſte bis an den Punct wa. die drey folgenden ſchwa. und ſo die übrigen.

30. §. Tab. X. Fig. 5. [S. S. 68.] Mit dieſen beyden Exempeln bey (a) (b) hat es gleiche Bewandtniß wie mit dem bei Fig. 4. (e) (f); jene ſind

steigend, und diese fallend. Bey (a) wird anstatt der Terze, die Secunde vorausgenommen, und durch die Grundstimme in die Terze aufgelöset; und bey (b) die Quarte anstatt der Terze zurück gehalten, und in dieselbe aufgelöset; s. Tab. VIII. Fig. 5. [S. S. 61]. Der Vortrag ist mit jenem ebenfalls einerley. [147] Bey (e) die erste sta. die drey folgenden schwa. und so die übrigen. Bey (l) die erste und vierte sta. die zweyte und dritte schwa. Spielet man dieselben Noten geschwind, so muß die dritte, weil sie am tiefsten herunter fällt, stärker markiret werden, als die anderen. Bey (n) die erste sta. die zweyte und dritte schwa. die vierte sta. Im Geschwinden, muß die erste ein wenig angehalten, und die vierte sehr kurz gestoßen werden. Bey (p) die erste sta. die zweyte schwa. die kleine Note schwa. und die übrigen wie die ersten zwo. Bey (q) die erste Triole sta. die zweyte schwa. und so die übrigen.

31. §. Tab. XI. Fig. 6. [S. S. 69.] Bey (a) E, wa. Fis, schwa. und kurz angeschleifet. der Fis-Triller sta. G, schwa. Bey (b) E, sta. C, schwa. der Fis-Triller sta. G, schwa. Bey (d) und (e) die vier Sechzehntheile egal an einander gezogen; der Fis-Triller schwa. G, stä. Bey (h) der Triller sta. D, C, H, schwa. A, Fis, sta. Der Vorschlag mit einem pincé ins G geendiget. Bey (i) die mit dem Puncte wa. die kurzen schwa. Bey (ll) E, sta. das hohe E, D, schwa. gezogen, Fis sta. G, schwa. Bey (q) E, sta. C, A, schwa. G, Fis, sta. A, D, schwa. Fis, G, stärker.

32. §. — 39. §. [Fortsetzung der Regeln über den dynamischen Vortrag. Quantz geht weitere Figuren aus den Tabellen XI bis XIV durch und erläutert sie in der angegebenen, wenig übersichtlichen Weise. Neue Punkte werden dabei nicht gestreift. In § 41 ff. und der dazu gehörigen Tabelle finden sich alle wesentlichen Momente der dynamischen Vortragslehre, die zugleich wichtige Hinweise auf die Ausführung der Manieren enthält, noch einmal zusammengefaßt.] [148]

40. §. Die übrigen Exempel, und was ich hier übergangen habe, sind entweder schon in dem Hauptstücke von den willkührlichen Veränderungen [149] erkläret worden, oder kommen noch in dem folgenden Exempel vom Adagio vor, welches in den Tabellen XVII. XVIII. und XIX. befindlich ist. Man suche also in Tab. XVII. bey der zweyten Zeile, worauf die Veränderungen stehen, die Buchstaben über den Noten, und die Ziffern unter denselben, welche anzeigen, aus welcher Figur die Veränderungen genommen sind, auf.

41. §. Tab. XVII. [S. Anhang.] Die erste Note G, wa. Bey (c) (26), die zwo kleinen Noten schwa. C, stä. und wa. Bey (ll) (9) E mit dem Triller sta. und abn. D, C. schwa. Bei (d) (28) D, sta. C, schwa. H, sta. A, G mit dem Triller, schwa. Bey (i) (8) G, schwa. H, D, stä. Bey (f) (26) die zwo kleinen Noten schwa. F, F, wa. Bey (aa) (8) A, G, schwa. F, E. D, stä. Bey (e) (26) die zwo kleinen Noten schwa. Bey (b) (28) E, sta. D, schwa. C, sta. und abn. E, wa. Bey (a) (3) D, wa. F, E, schwa. D, wa. C, mit dem Triller und Nachschlage, schwa. der Vorschlag C, sta. H, schwa. Bey (f) (7) E, sta. C, schwa. G sta. E, schwa. Bey (k) (3) D, sta. G, wa. D, C, schwa. A, wa. C, schwa. die kleine Note C, wa. H, mit dem Triller abn. Bey (v) (8) D, wa. C, H, C, D, schwa. Bey (c) (6) E,wa. Fis,

G, ſchwa. Bey (g) (6) Fis, ſta. D, E, ſchwa. Fis, ſta. G, A, ſchwa. Bey (b) (23) G mit dem Triller ſta. Fis, E, ſchwa. D, ſta. Bey (f) (8) D, ſta. E, D, E, ſchwa. F, ſta. Bey (v) (6) F, ſta. E, ſchwa. C, A, E, abn. E, ſta. Fis ſchwa. D, A, Fis, abn. Fis ſta. G, ſchwa. Bey (d) (20) G, H, A, wa. G, A, H, abn. C, wa. Bey (ll) (25) die vier kleinen Noten ſchwa. Bey (m) (25) A und H, ſta. und hart geſtoßen, die vier kleinen Noten ſchwa. C, ſta. und hart geſtoßen, H. ſchwa. A, mit dem Triller, wa. G, ſchwa. Bey (g) (20) G, wa. die vier kleinen Noten abn. Bey (g) (20) A, B, H, C, Cis, wa. Bey (b) (2) D, ſchwa. und wa. E, F, ſchwa. Bey (k) (2) E, ſta. G, F, ſchwa. E, ſta. F, G, ſchwa. F, mit dem Triller ſta. E, ſchwa. F, wa. G, ſta. Bey (b) (23) der Triller ſta. und abn. G, F, ſchwa. Bei (l) (14) E, ſta. B, G, E, ſchwa. D, wa. der Cis-Triller abn. Bey (x) (8) E, wa. D, Cis, H, Cis, A, abn. F, A, wa. Bey (c) (13) A, ſta. G, F, E, ſchwa. D, ſta. C, ſchwa. der Vorſchlag C, wa. H mit dem Triller abn. Bey (p) (18) D, kurz und ſta. D, E, F, ſchwa. der E-Triller ſta. D, E, ſchwa. Bei (c) (5) F, ſta. D, wa. F. ſchwa. E, ſta. C, wa. E, ſchwach. [150]

42. §. Tab. XVIII. Bey (e) (22) der E-Triller ſta. G, E, ſchwa. D, ſta. Bei (z) (8) D, wa. C, D, H. abn. die Vorſchläge ſchwa. C, A, wa. Bey (e) (14) F, D, F, E, ſchwa. D, C, H, A, ſta. A mit dem Triller ſta. Gis, ſchwa. Bey (a) (8) E, Gis, H, wa. C, D, ſchwa. der C-Triller ſta. H, ſchwa, ſta. und abn. Bey (k) (8) E, ſta. Gis, H, Gis, ſchwa. D, Gis, H, A, Gis, ſta. F, E, D, ſchwa. der C-Triller ſta. H, ſchwa. A, ſta. Bey (ff) (8) A, wa. G, F, E, ſchwa. der Vorſchlag E, wa. F, ſchwa. E, D, E, C, ſta. Bey (p) (14) die ſechs Noten ſchwa. und ſchmeichelnd; der Gis-Triller ſta. Bey (i) (19) F, F, E, E, D, ganz ſchwa. Bey (u) (3) die zwo Triolen nebſt dem H-Triller ſta. A, abn. Bey (e) (11) die vier Triolen nebſt dem F-Triller, und die folgenden zwo Noten ganz ſchw. und ohne große Bewegung der Bruſt. Bey (q) (8) die acht Sechzehntheile, nebſt dem E-Triller, bis ins C, ſta. doch eine jede Note wa. G, wa. die vier kleinen Noten ſchwa. Bey (c) (5) A, ſta. H, C, ſchwa. G, ſta. H, C, ſchwa. Bey (d) (5) F, wa. A, G, F, ſchwa. E, C, wa. Bey (c) (25) D, wa. die vier kleinen Noten abn. E, F, ſta. die kleinen Noten ſchwa. G. ſta. Bey (m) (13) A, ſta. F, F, E, ſchwa. Bey (n) (13) D, Fis, A, ſta. C, ſchwa. Bey (d) (21) wie in dem XIII. Hauptſtücke, 36. §. bey Fig. 21. (d) ausführlich iſt erkläret worden, welches man, um hier keine unnöthige Wiederholung zu machen, allda nachleſen kann. Bey (c) (20) G, wa. die übrigen abn. Bey (l) (9) C, ſta. D, E, ſchwa. E, F, G, ſta. E, F, G, ſchwa. E, D, C, ſta. Bey (o) (24) bis G mit dem Triller ſta. Bey (f) (27) G, wa. die übrigen abnehmend.

43. §. Tab. XIX. Die Triolen bey (s) (1) und (cc) (8) ſchwa. D, ſta. F, ſchwa. der E-Triller und C, ſta, A, wa. Bey (c) (15) A, H, C, D, ſta. G, ſchwa. und wa. C, H, C, E, G, F, ſchwa. u. wa. H, D, F, ſta. E, ſchwa. und wa. G, F, E, ſchwa. Bey (kk) (8) D, und die folgenden geſchwinden Noten ſta. F, und die folgenden geſchwinden Noten ſchwa. A, ſta. C, ſchwa. Bey (h) (4) der H-Triller nebſt A, G, ſta. Bey (m) (25) vom C, nebſt den folgenden Noten und dem Triller bis C, ſta. das folgende C, ſchwa. H, wa. C, D. ſchwa. Bey (o) (14) G, H, D, C, ſta. D, F, ſchwa. der E-Triller, F, G, ſta. C, und bey (m) (23) C nebſt beyden Triolen ſchwa. Bey (ll) (8) die acht Noten bis in den E-Triller ſta. Bey (b) (20) G, A, G, F, G, wa. H, C, ſchwa. und bis [151] bey (d) (16) C, D, C, wa. H, C, A, abn. D, wa. Bey (o) (16) H, C, D, ſta. Bey (e) (26) D, F, E, ſchwa. und wa. Bey (a) (16) G, F, E, ſchwa. F, F, wa. A, G, F, ſta. Bey (hh) (8) G, ſta. D, wa. F, ſchwa. der E-Triller nebſt D, E, ſta. Bey (m) (5) die acht Noten ſchwa. Bey (n) (22) F, E, ſchwa. C, G, E, D, ſta. G, und die folgenden Sechzehntheile nebſt den Vorſchlägen bey (a) (18) ſchwa. und ſchmeichelnd. Bey (o) (5) die vier Triolen ſta. und gezogen. Und ſo fährt man fort bis an die Cadenz, und endiget die letzte Note durch ein verlierendes Piano.

Das XV. Hauptstück.

Von den Cadenzen.

1. §. Ich verstehe unter dem Worte Cadenz hier nicht die Schlüsse oder Absätze in der Melodie, noch weniger den Triller, welchen einige Franzosen cadence nennen. Ich handele hier von derjenigen willkührlichen Auszierung, welche von einer concertirenden Stimme, beym Schlusse des Stücks, über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart woraus das Stück geht, nach dem freien Sinne und Gefallen des Ausführers, gemachet wird.

2. §. Es ist vielleicht noch kein halbes Jahrhundert her, daß diese Cadenzen bey den Italiänern aufgekommen, nachher aber von den Deutschen, und von andern, welche sich beflissen haben im italiänischen Geschmacke zu singen und zu spielen, nachgemachet worden sind. Die Franzosen haben sich ihrer noch immer enthalten. Die Cadenzen müssen zu der Zeit, da Lülly Welschland verlassen hat, vermuthlich noch nicht Mode gewesen seyn, denn wer weis ob er diesen Zierrath sonst nicht auch bei den Franzosen eingeführet hätte. Es ist vielmehr zu glauben, daß die Cadenzen erst nach der Zeit, da Corelli seine in Kupfer gestochenen 12 Solo vor die [152] Violine herausgegeben hat, in den Brauch gekommen sind. * Die sicherste Nachricht die man vom Ursprunge der Cadenzen geben könnte, ist diese, daß man einige Jahre vor dem Ende des vorigen Jahrhunderts, und die ersten zehn Jahre des itzigen, den Schluß einer concertirenden Stimme, durch eine kleine Passagie, über dem fortgehenden Basse, und durch einen daran gehengeten guten Triller gemacht hat: daß aber ohngefähr zwischen 1710. und 1716. die itzo üblichen Cadenzen, bey denen sich der Baß aufhalten muß, Mode geworden sind. [*)] Die Fermaten, oder so genannten Aufhaltungen ad Libitum in der Mitte eines Stücks aber, mögen wohl etwas ältern Ursprunges seyn.

* Bald nach der ersten Ausgabe erschienen diese Sonaten, unter des Urhebers Namen, von neuem in Kupfer, und bey den zwölf Adagio der ersten sechs Sonaten befanden sich die Veränderungen dabey gestochen. [**)] Es war aber keine ein[z]ige Cadenz ad

[*) Dieselben Jahre giebt J. Fr. Agricola in der Anmerkung S. 197 seiner Uebersetzung der Tosi'schen Gesangsschule (Berlin, 1757) an. S. jedoch dazu A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig. 1905, S. 111 f.]

[**) S. Fr. Chrysanders Neuausgabe der Corellischen Werke, Bd. III, London, Augener & Co.]

Libitum darbey. Kurze Zeit darauf setzete der ehemals in Oesterreichischen Diensten gestandene, berühmte Violinist, Nicola Mattei noch andere Manieren zu eben diesen zwölf Adagio. Dieser hat zwar etwas mehr gethan als Corelli selbst, indem er dieselben mit einer Art von kurzer Auszierung beschlossen. Sie sind aber noch keine Cadenzen ad Libitum wie man itziger Zeit machet, sondern sie gehen nach der Strenge des Tactes, ohne Aufhalten des Basses fort. Beyde Exemplare habe ich schon seit dreyßig und mehr Jahren in Händen.

3. §. Ob die Cadenzen, mit ihrer Geburth, zugleich auch Regeln, worinn sie eigentlich bestehen sollen, mitgebracht haben, oder ob sie nur, von einigen geschikten Leuten, willkührlich und ohne Regeln erfunden worden sind, ist mir unbekannt. Doch glaube ich das letztere. Denn schon vor etlichen und zwanzig Jahren eiferten die Componisten in Italien, wider den Misbrauch, der in diesem Puncte, in Opern, so häufig von den mittelmäßigen Sängern begangen wurde. Die Componisten beschlossen deswegen, um den ungeschikten Sängern die Gelegenheit zum Cadenziren zu benehmen, die meisten Arien mit Baßmäßigen Gängen, im Unison. [*)]

4. §. Der Misbrauch der Cadenzen besteht nicht allein darinne, wenn sie, wie gemeiniglich geschieht, an sich selbst nicht viel taugen: sondern auch wenn sie bey der Instrumentalmusik, bey solchen Stücken angebracht werden, wohin sich gar keine schicken, z. B. bey lustigen und geschwinden Stücken die im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$, und $\frac{6}{8}$ Tacte gesetzet sind. Sie finden [153] nur in pathetischen und langsamen, oder in ernsthaften geschwinden Stücken statt.

5. §. Die Absicht der Cadenz ist keine andere, als die Zuhörer noch eimal bey dem Ende unvermuthet zu überraschen, und noch einen besondern Eindruck in ihrem Gemüthe zurück zu lassen. Deswegen würde, dieser Absicht gemäß, in einem Stücke eine einzige Cadenz genug seyn. Es ist folglich wohl als ein Misbrauch anzusehen, wenn ein Sänger im ersten Theile der Arie zwo, und im zweyten Theile auch noch eine Cadenz machet: denn auf diese Art kommen, wegen des Da Capo, fünf Cadenzen in eine Arie. Ein solcher Ueberfluß kann nicht nur den Zuhörer leicht ermüden, zumal wenn die Cadenzen, wie sehr oft geschieht, einander immer ähnlich sehen: sondern er giebt auch einem an Erfindung nicht gar zu reichen Sänger Gelegenheit, sich desto eher zu erschöpfen. Machet aber der Sänger nur beym Hauptschluße eine Cadenz, so bleibt er im Vortheile, und der Zuhörer bey Appetite.

§. 6. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die Cadenzen, wenn sie so gerathen, wie es die Sache erfodert und am rechten Orte angebracht werden, zu einer Zierde dienen. Man wird aber auch einräumen, daß sie, da sie selten von rechter Art sind, gleichsam, und zumal beym Singen, nur zu einem noth-

---

[*) S. hierzu und zum Folgenden das entsprechende Kapitel in P. Fr. Tosis „Anleitung zur Singkunst", ins Deutsche übersetzt von J. Fr. Agricola, Berlin, 1757.]

wendigen Uebel gediehen sind. Wenn keine gemachet werden, so hält man es für einen großen Mangel. Mancher aber würde sein Stück mit mehr Ehre beschließen, wenn er gar keine Cadenz machete. Indessen will oder muß ein jeder, der sich mit Singen oder Solospielen abgiebt, Cadenzen machen. Weil aber nicht allen die Vortheile und die rechte Art derselben bekannt sind: so fällt diese Mode dem größten Theile zur Last.

7. §. Regeln von Cadenzen sind, wie ich schon gesaget habe, noch niemals gegeben worden. Es würde auch schwer fallen, Gedanken, die willkührlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen sollen, zu welchen keine Grundstimme statt findet, deren Umfang, in Ansehung der Tonarten, welche man berühren darf, sehr klein ist, und die überhaupt nur als ein Ohngefähr klingen sollen, in Regeln einzuschließen. Doch giebt es einige aus der Setzkunst fließende Vortheile, deren man sich bedienen kann, wenn man nicht, wie Viele thun, die Cadenzen nur nach dem Gehöre, [154] wie die Vögel ihren Gesang lernen, ohne zu wissen worinn sie bestehen, und wohin sie sich schicken, auswendig lernen, und bisweilen in einem traurigen Stücke etwan eine lustige, oder in einem lustigen wieder eine traurige Cadenz hören lassen will.

8. §. Die Cadenzen müssen aus dem Hauptaffecte des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Clauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen. Zuweilen trifft sichs, daß man wegen Zerstreuung der Gedanken nicht sogleich etwas neues zu erfinden weis. Hier ist nun kein besser Mittel, als daß man sich, aus dem Vorhergehenden, eine von den gefälligsten Clauseln erwähle, und die Cadenz daraus bilde. Hierdurch kann man nicht nur zu allen Zeiten den Mangel der Erfindung ersetzen, sondern man wird auch jederzeit der herrschenden Leidenschaft des Stückes eine Gnüge thun. Dieses will ich einem jeden, als einen nicht gar zu bekannten Vortheil, empfohlen haben. [*)]

9. §. Die Cadenzen sind entweder ein- oder zweystimmig. Die einstimmigen vornehmlich sind, wie oben schon gesaget worden, willkührlich. Sie müssen kurz und neu seyn, und den Zuhörer überraschen, wie ein bon mot. Folglich müssen sie so klingen, als wenn sie in dem Augenblicke, da man sie machet, erst gebohren würden. Man gehe demnach nicht zu verschwenderisch, sondern als ein guter Wirth damit um, besonders wenn man öfters einerley Zuhörer vor sich hat.

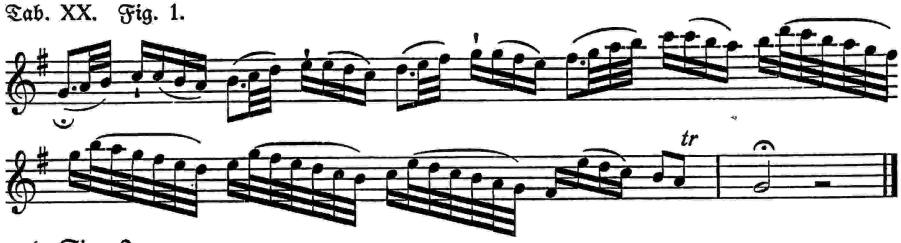
10. §. Weil der Umfang sehr klein, und leicht zu erschöpfen ist: so fällt

[*) Eine Verarbeitung der Hauptgedanken des Stückes in der Cadenz, wie sie die Mozartsche Schule einführte, war in der älteren Zeit nicht üblich. Cadenzen in Form von selbständigen Solocapricen (P. Locatelli in seiner „L'arte di Violino", 1730) bildeten Ausnahmen.]

es ſchwer die Aehnlichkeit zu vermeiden. Man darf deswegen in einer Cadenz nicht zu vielerley Gedanken anbringen.

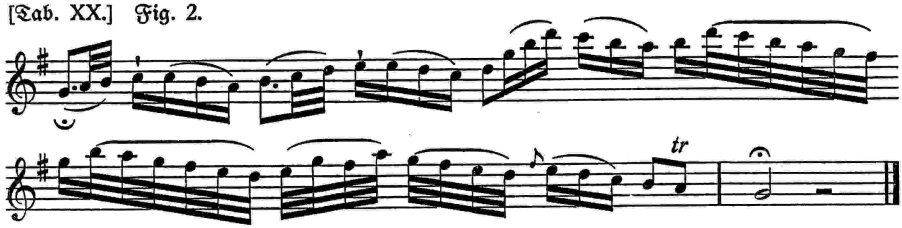
11. §. Weder die Figuren, noch die ſimpeln Intervalle, womit man die Cadenz anfängt und endiget, dürfen in der Transpoſition mehr als zweymal wiederholet werden, ſonſt werden ſie zum Ekel. Ich will hierüber zwo Cadenzen, in einerley Art zum Muſter geben; ſ. Tab. XX. Fig. 1.

Tab. XX. Fig. 1.



und Fig. 2.

[Tab. XX.] Fig. 2.



In der erſten finden ſich zwar zweyerley Figuren. Weil aber eine jede Figur viermal gehöret wird, ſo empfindet das Gehör einen Verdruß darüber. In der zweyten hingegen werden die Figuren nur einmal wiederholet, und wieder durch neue Figuren unterbrochen. Sie iſt [155] deswegen der erſtern vorzuziehen. Denn ie mehr man das Ohr durch neue Erfindungen betriegen kann, ie angenehmer fällt es demſelben. Es müſſen folglich die Figuren immer in verſchiedener Art mit einander abwechſeln. In der erſtern Cadenz findet ſich über dem noch der Fehler, daß ſie vom Anfange bis zum Ende immer aus einerley Tactart, und Eintheilung der Noten beſteht, welches gleichfalls wider die Eigenſchaft der Cadenzen läuft. Will man aus der zweyten Cadenz ſimple Intervalle machen, ſo darf man nur von jeder Figur die erſte Note nehmen, ſ. Fig. 3.

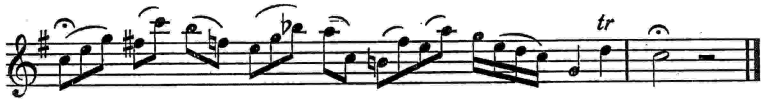
[Tab. XX.] Fig. 3.

da ſich denn dieſe zum Adagio, jene aber zum Allegro ſchicket.

12. §. Da man in der Transpoſition die Figuren oder Clauſeln nicht zu oft wiederholen darf, ſo darf man ſolches noch weniger auf einerley Tone thun. Man muß bei den Cadenzen überhaupt ſich hüten, die Töne womit ſich die Clauſeln anfangen, als welche ſich dem Gehöre mehr als die andern eindrücken, nicht zu oft hören zu laſſen: beſonders am Ende, wo man ſich in der Sexte oder Quarte vom Grundtone an gerechnet, immer ein wenig aufzuhalten pfleget. Denn dieſes würde dem Ohre eben ſo widerwärtig vorkommen, als wenn man in einer Rede verſchiedene Perioden nach einander immer mit demſelben Worte anfangen oder endigen wollte.

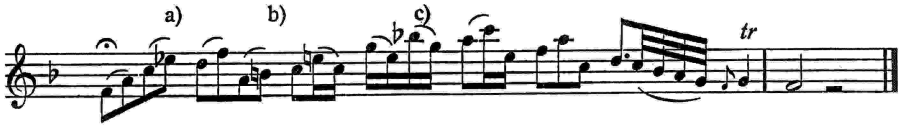
13. §. Ob die Cadenzen gleich willkührlich ſind, ſo müſſen doch die Intervalle darinne ihre richtige Auflöſung bekommen: beſonders wenn man durch Diſſonanzen in fremde Tonarten ausweicht, welches durch die Sprünge in die falſche Quinte, oder in die übermäßige Quarte geſchehen kann, ſ. Tab. XX. Fig. 4.

[Tab. XX.] Fig. 4.



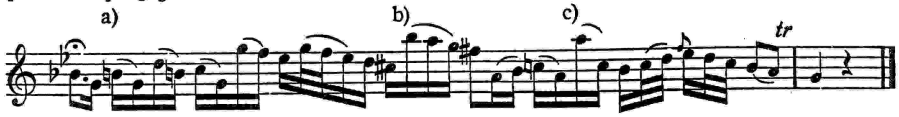
14. §. In den Tonarten muß man nicht gar zu weit ausſchweifen, und keine Töne berühren, die mit dem Haupttone gar keine Verwandtſchaft haben. Eine kurze Cadenz muß gar nicht aus ihrer Tonart weichen. Eine etwas längere kann am natürlichſten in die Quarte, und eine noch längere in die Quarte und Quinte ausweichen. In Durtönen geſchieht die Ausweichung in die Quarte durch die kleine Septime, ſ. Fig. 5. das Dis unter dem Buchſtaben (a); die Ausweichung in die Quinte geſchieht durch die übermäßige Quarte ſ. das H unter dem Buchſtaben (b), und die Rückkehr in den Hauptton durch die ordentliche Quarte, ſ. das B unter dem Buchſtaben (c).

[Tab. XX.] Fig. 5.



In Molltönen geſchieht die Ausweichung [156] in die Quarte vermittelſt der großen Terze, ſ. Fig. 6 das H unter dem Buchſtaben (a); die Ausweichung in die Quinte, und die Rückkehr in den Hauptton aber, geſchehen eben ſo wie bey der größern Tonart, ſ. Eis und C unter den Buchſtaben (b) und (c).

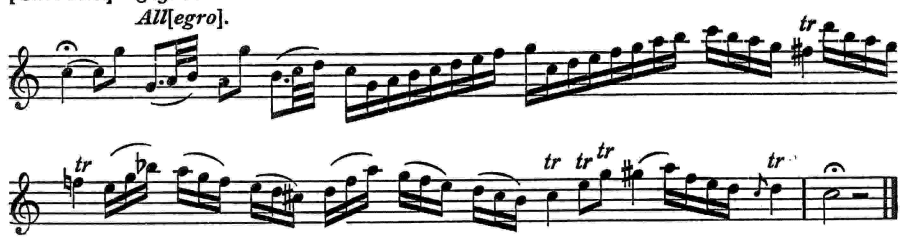
[Tab. XX.] Fig. 6.



Aus der größern Tonart kann man wohl in die kleinere gehen, doch muß es nur in der Kürze, und mit vieler Behutſamkeit geſchehen: damit man mit guter Art wieder in die Hauptnote kommen möge. In den kleinern Tonarten kann man durch halbe Töne, ſtufenweiſe, auf oder niederwärts gehen: doch müſſen deren über drey bis viere nicht nach einander folgen, ſonſt können ſie, wie alle andere ſich ähnliche Clauſeln, zum Ekel werden.

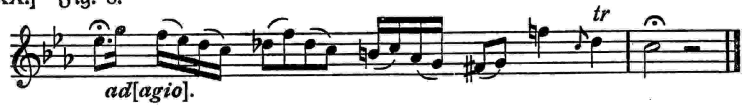
15. §. Wie eine luſtige Cadenz aus weitläuftigen Sprüngen, luſtigen Clauſeln, untermiſchten Triolen und Trillern u. d. gl. gebildet wird, ſ. Tab. XX. Fig. 7;

[Tab. XX.] Fig. 7.



ſo beſteht hingegen eine traurige faſt aus lauter nahe an einander liegenden, mit Diſſonanzen vermiſchten Intervallen, ſ. Fig. 8.

[Tab. XX.] Fig. 8.



Die erſte davon ſchicket ſich zu einem muntern, die andere hingegen zu einem ſehr traurigen Stücke. Man muß ſich hierbey wohl in Acht nehmen, damit man nicht in ungereimte Mengereyen und Verwechſelungen des Luſtigen und Traurigen verfalle.

16. §. Eine ordentliche Tactart wird ſelten beobachtet, ja ſie darf nicht einmal beobachtet werden. Denn die Cadenzen ſollen nicht aus einer an einander hängenden Melodie, ſondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken beſtehen, wenn ſie nur dem vorhergehenden Ausdrucke der Leidenſchaften gemäß ſind.

17. §. Die Cadenzen für eine Singstimme oder ein Blasinstrument müssen so beschaffen seyn, daß sie in einem Athem gemacht werden können. Ein Seyteninstrumentist kann sie so lang machen, als ihm beliebet, sofern er anders reich an Erfindung ist. Doch erlanget er mehr Vortheil durch eine billige Kürze, als durch eine verdrüßliche Länge. [*)]

18. §. Ich gebe die hier befindlichen Exempel nicht für vollkommene und ausgearbeitete Cadenzen aus, sondern nur für Muster, wodurch man einiger maaßen die Ausweichungen der Tonarten, die Zurückkehrungen in den Hauptton, die Vermischungen der Figuren, und überhaupt die Eigenschaften der Cadenzen begreifen lerne. Vielleicht möchte mancher [157] wünschen, daß ich eine Anzahl von ausgearbeiteten Cadenzen beygefüget hätte. Allein weil man nicht vermögend ist, alle Cadenzen so zu schreiben, wie sie gespielet werden müssen: so würden auch alle Exempel von ausgearbeiteten Cadenzen nicht hinreichend seyn, einen vollständigen Begriff davon zu geben. Man muß also, die Art gute Cadenzen zu machen, vielen geschikten Leuten abzuhören suchen. Hat man nun zuvor einige Erkenntniß von der Cadenzen Eigenschaften, so wie ich sie hier mitzutheilen mich bemühe, so kann man das, was man von andern höret, desto besser prüfen: um das Gute zum eigenen Vortheile anzuwenden, das Böse aber zu vermeiden. Oefters werden, auch von sehr geschikten Tonkünstlern, in Ansehung der Cadenzen, Schwachheiten begangen, entweder aus übel aufgeräumter Gemüthsbeschaffenheit, oder aus allzuvieler Lebhaftigkeit, oder aus Kaltsinnigkeit und Nachläßigkeit, oder aus Trockenheit der Erfindung, oder aus Geringschätzung der Zuhörer, oder aus allzuvieler Künsteley, oder noch aus andern Ursachen, die man nicht alle bestimmen kann. Man muß sich demnach nicht durch das Vorurtheil verblenden lassen, als ob ein guter Musikus nicht auch dann und wann eine schlechte, ein mittelmäßiger hingegen eine gute Cadenz hervorbringen könnte. Die Cadenzen erfodern, wegen ihrer geschwinden Erfindung, mehr Fertigkeit des Witzes, als Gelehrsamkeit. Ihre größte Schönheit besteht darinn, daß sie als etwas unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzen, und die gesuchte Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben sollen. Man darf aber nicht glauben, daß eine Menge geschwinder Passagien solches allein zu bewerkstelligen vermögend sey. Nein, die Leidenschaften können viel eher durch etliche simple Intervalle, und geschickt darunter vermischete Dissonanzen, als durch viele bunte Figuren erreget werden.

19. §. Die zweystimmigen Cadenzen sind nicht so willkührlich als die einstimmigen. Die Regeln der Setzkunst haben noch einen größern Einfluß

[*) S. dazu die in Sammelb. der Int. Mus. Ges. VII, Heft 3 mitgeteilte Kadenz zu einem Vivaldischen Adagio von Pisendel (?).]

darein: folglich müssen diejenigen, so sich mit Cadenzen dieser Art abgeben wollen, zum wenigsten die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, und die Gesetze der Nachahmungen verstehen, sonst können sie unmöglich was geschcides hervorbringen. Von den Sängern werden die meisten von dergleichen Cadenzen vorher studiret, und auswendig gelernet: denn es ist eine große Seltenheit zweene Sänger zusammen anzutreffen, die etwas von der Harmonie oder der Setzkunst verstehen. [158] Die meisten geben, aus einem fortgepflanzeten Vorurtheile, welches die Faulheit zur Mutter, und zur Ernährerinn hat, vor, daß dergleichen Bemühung der Stimme nachtheilig sey. Unter den Instrumentisten findet man noch eher einige, welchen es an dieser Erkenntniß nicht fehlet.

20. §. Die zweystimmigen Cadenzen können etwas länger gemacht werden, als die einstimmigen: weil die darinne enthaltene Harmonie dem Gehöre nicht so leicht verdrüßlich fällt, auch alsdenn das Athemholen erlaubt ist.

21. §. Diejenigen welche nicht viel von der Harmonie wissen, behelfen sich mehrentheils nur mit Terzen- und Sexten-Gängen. Allein diese sind nicht hinlänglich den Zuhörer in Verwunderung zu setzen.

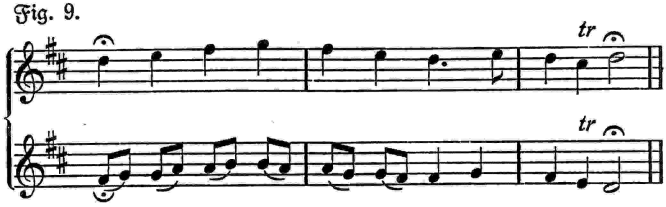
22. §. So leicht aber die gedoppelten Cadenzen zu erfinden, und auf das Papier zu schreiben sind, so schwer sind sie hingegen ohne Verabredung zu machen: weil keiner des andern Gedanken im Voraus wissen kann. Hat man aber die Vortheile, welche die Imitationen und der Gebrauch der Dissonanzen an die Hand geben, nur in etwas inne, so ist diese Schwierigkeit leicht zu überwinden. Die Erfindung der Cadenzen aus dem Stegreife ist hier hauptsächlich mein Augenmerk. Ich will deswegen einige Exempel zum Muster beyfügen, welche man als einen Grundriß zu betrachten hat, worinne man die verschiedenen Arten der Nachahmungen, wie auch der Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen, welche hierzu dienen sollen, entworfen findet. Die Auszierungen aber, welche aus der Erfindungskraft fließen, und nicht in etliche wenige Exempel eingeschränket werden können, überlasse ich eines jeden seiner eigenen Erfindung und Geschmacke.

23. §. Ausser den in gerader Bewegung mit einander fortgehenden Terzen und Sextengängen, bestehen die zweystimmigen Cadenzen überhaupt aus Imitationen, daß eine Stimme vorträgt, und die andere nachahmet. An diesen Imitationen haben die Bindungen großen Theil. Man bindet nämlich entweder die **Secunde** aus der Terze, und löset sie in die Terze oder Sexte auf: oder man kehret dieses um, so daß aus der Sexte die **Septime** gebunden, und in die Sexte oder Terze aufgelöset wird. Oder man geht aus der Terze in die **übermäßige Quarte**, und um-[159]gekehrt, aus der Sexte in die **falsche Quinte**. Oder man verzögert auf der falschen Quinte in der Oberstimme die Auflösung in die Terze, woraus die **ordentliche Quarte** entsteht, die sich nachhero in die Terze auflöset. Wenn nun zwo Personen diese Vortheile inne

haben, ſo können ſie ohne Verabredung, und ohne die Regeln der Setzkunſt zu überſchreiten, von einer Diſſonanz zur andern gehen.

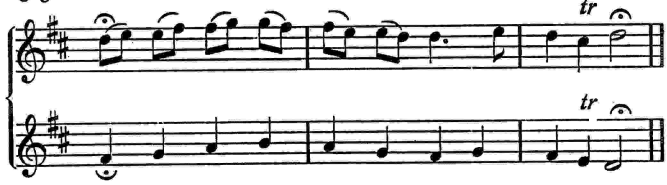
24. §. Bey einem Sextengange, wo man keine Diſſonanzen berühren will, muß eine der beyden Stimmen eine Note voraus nehmen, es ſey im Steigen, oder im Fallen, damit die andere ſich darnach richten könne; ſ. Tab. XX. Fig. 9.

[Tab. XX.] Fig. 9.



allwo die unterſte Stimme die Bewegung hat, und zu erkennen giebt, daß die Oberſtimme im erſten Tacte ſteigen, und hernach wieder unterwärts gehen ſolle. Bey Fig. 10.

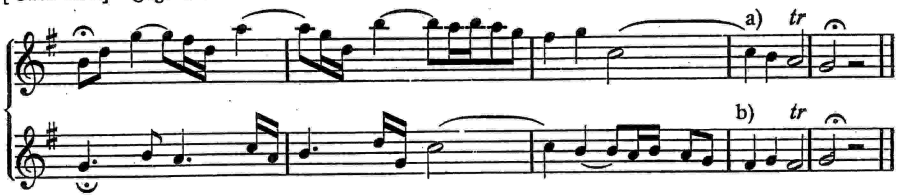
[Tab. XX.] Fig. 10.



machet die Oberſtimme die Bewegung, und die unterſte folget derſelben. Wenn man in dieſen beyden Gängen die oberſte Stimme in die unterſte, und die unterſte in die oberſte verwandelt, ſo findet man die Art des Terzenganges.

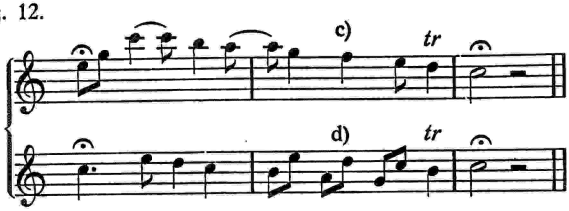
25. §. Der mit der Septime vermiſchte Sextengang iſt von zweyerley Art, nämlich ſteigend und fallend. Bey dem ſteigenden geht die Oberſtimme in die Octave, und die Unterſtimme aus der Sexte in die Septime; ſ. Tab. XX. Fig. 11.

[Tab. XX.] Fig. 11.



Bey dem fallenden Septimengange bindet die unterſte Stimme, und die oberſte reſolviret: auch kann die unterſte binden und auflöſen, wie im zweyten Tacte des Exempels Fig. 12. zu erſehen iſt.

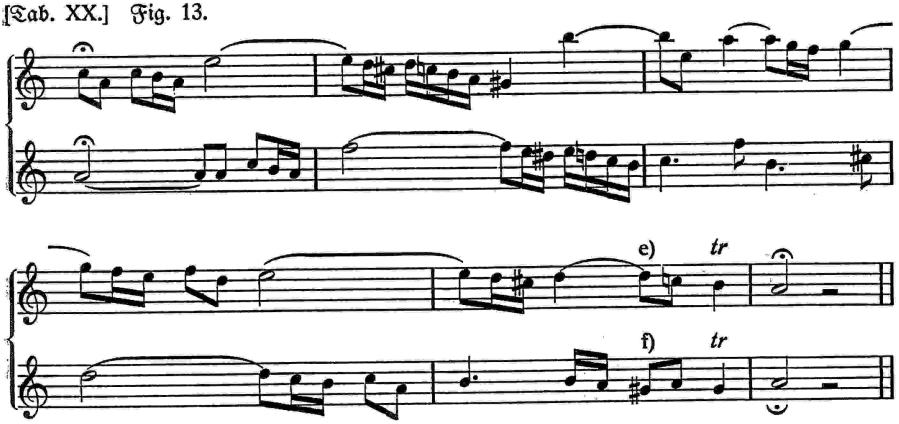
[Tab. XX.] Fig. 12.



Wenn man bey den beyden vorigen Exempeln die erſte Stimme zur zweyten, und die zweyte zur erſten machet, ſo hat man den Terzengang, wo aus der Terze die Secunde gebunden, und in die Terze oder Sexte aufgelöſet wird.

26. §. Die erſte Stimme, welche gemeiniglich den Vortrag thut, muß der zweyten nicht nur Gelegenheit zu antworten geben, und auf dieſelbe warten, ſondern ſie muß auch öfters, unter der Antwort, ein ſolches Intervall, welches zu einer neuen Bindung Anlaß giebt, zu wählen wiſſen: damit die Bindungen nicht alle auf einerley Art hinaus laufen. In dem Exempel bey Fig. 13.

[Tab. XX.] Fig. 13.

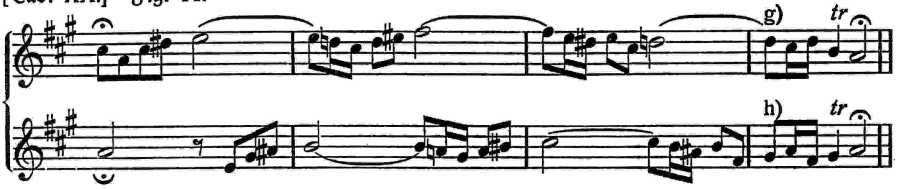


beſteht die erſte Bindung aus der kleinen Secunde, die folgende aus der mangelhaften Septime: und indem die zweyte Stimme die Figur der erſten nachmachet, bereitet ſich die erſte durch das H zur folgenden Septime, und löſet dieſe in die Sexte auf. [160] Die zweyte Stimme bindet hierauf vermittelſt des H die Septime noch einmal, durch das Cis gegen das G, als durch die falſche Quinte,

geht ſie zur Bindung der Quarte D, u. ſ. w., wodurch das Ohr auf verſchiedene Weiſe betrogen wird.

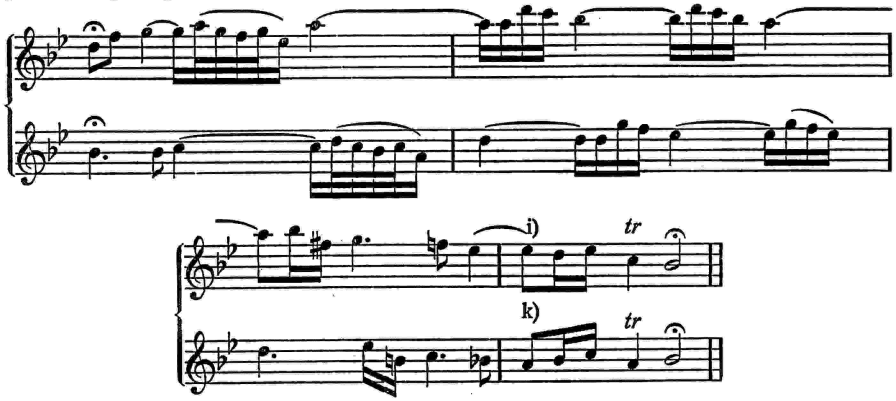
27. §. Die Cadenzen können auch nach Art eines Canons eingerichtet werden, wie Tab. XX. bey Fig. 14

[Tab. XX.] Fig. 14.



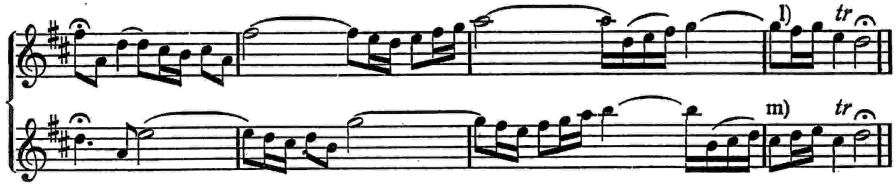
zu erſehen. Dieſe machet die Nachahmung in der Quarte tiefer. Die auf Tab. XXI. Fig. 1.

[Tab. XXI.] Fig. 1.



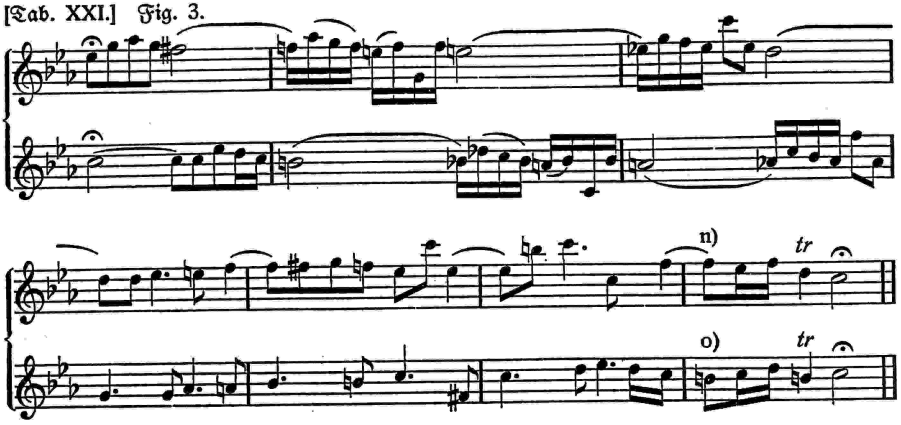
imitiret durch Quinte und Sexte; die bey Fig. 2

[Tab. XXI.] Fig. 2.



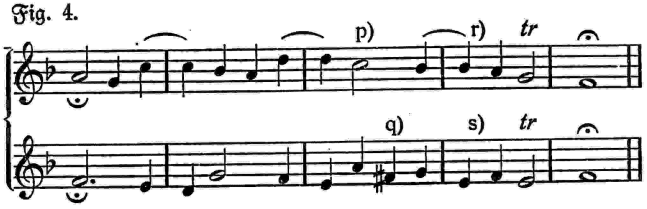
durch die überſteigende, in die Terze ſich auflöſende Secunde. Die bey Fig. 3.

[Tab. XXI.] Fig. 3.



imitiret wechſelsweis durch die übermäßige Quarte und falſche Quinte, wie auch durch die Quinte und Sexte. Die bey Fig. 4

[Tab. XXI.] Fig. 4.



bindet aus der Terze die Secunde, und aus der Sexte die Septime. Die erſtere löſet ſich in die Sexte, und die zweyte in die Terze auf. Es kann aber dieſer Gang, wegen des Quartenſprunges, in der Transpoſition nicht über zweymal angebracht werden.

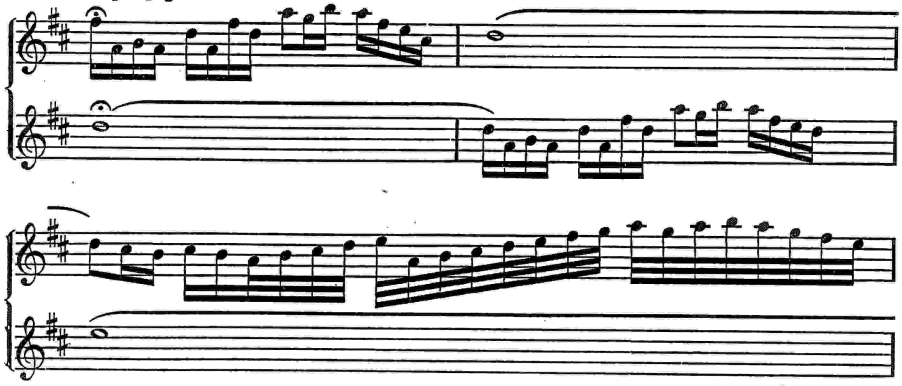
28. §. In den hier angeführten Exempeln nun, ſind die meiſten Gänge enthalten, wodurch eine Stimme der andern, ohne Verabredung nachahmen kann. Nur iſt dabey noch zu merken, daß es auf die erſte Stimme, welche ordentlicher Weiſe den Antrag machet, hauptſächlich ankomme, die Gänge ſo einzurichten, daß es die zweyte, ſo wohl wegen der Deutlichkeit, als auch inſonderheit wegen der Tiefe und Höhe der Töne, nachmachen könne. Verſteht aber der erſte nichts von den hier erfoderlichen Regeln, ſo kann auch des

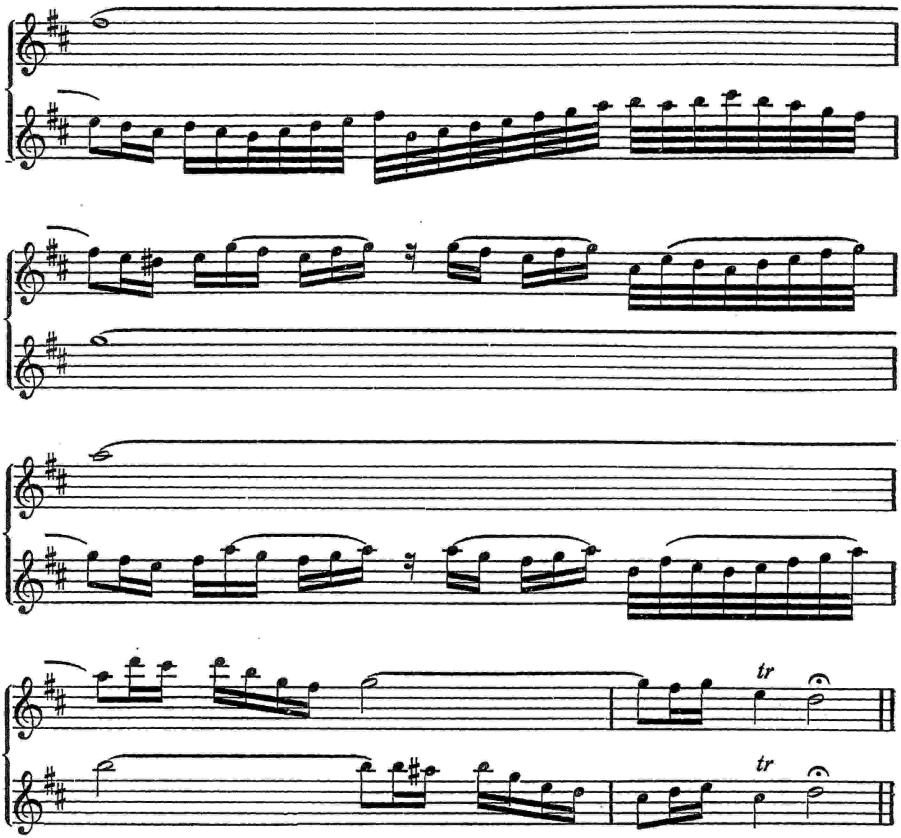
zweyten ſeine Wiſſenſchaft hier nichts weiter helfen. Er muß nur ſuchen, ſo gut als möglich, dem erſten in puren Terzen und Sexten nachzugehen, und die Diſſonanzen zu vermeiden: weil es eine ſehr üble Wirkung thut, Diſſonanzen ohne Auflöſung zu hören.

29. §. Wegen der Rückkehr zum Schluſſe der Cadenz iſt zu merken, daß die Quarte vom Endigungstone, oder die Septime von der Grundnote der Cadenz, welches einerley iſt, die Endigung der Cadenz andeute. Sie kömmt mehrentheils in der oberſten Stimme vor, wenn nämlich die Cadenz durch die Terze im Einklange ſchließt. Die zweyte Stimme hat ſich ſodann hiernach zu richten, und muß unter dieſer Quarte die falſche Quinte von der obern Stimme herunter gerechnet, anzubringen ſuchen, [161] um durch die Auflöſung in die Terze ſich zum Schluſſe zu bereiten: wie bei den oben beſchriebenen Exempeln beobachtet worden. Bey Fig. 11 Tab. XX. im vorletzten Tacte kündiget die gebundene Note C in der erſten, ſ. (a) und Fis in der zweyten Stimme, ſ. (b), das Ende an. Bey Fig. 12 thut es F mit der Septime G, ſ. (c) (d); bey Fig. 13. und 14. D mit Gis, ſ. (e) (f), (g) (h); Tab. XXI. bey Fig. 1. Es mit As, ſ. (i) (k); bey Fig. 2. G mit Cis, ſ. (l) (m); bey Fig. 3. F mit H, ſ. (n) (o); und bey Fig. 4. C mit Fis, und B mit E, ſ. (p) (q) (r) (s): worauf allemal die Triller folgen. Wenn aber die Cadenz durch die Sexte in die Octave ſchließt: ſo kömmt die Quarte des Haupttones alsdenn in die zweyte Stimme, und die übermäßige Quarte von der unterſten Stimme herauf gerechnet, als die umgekehrte falſche Quinte, in die erſte Stimme.

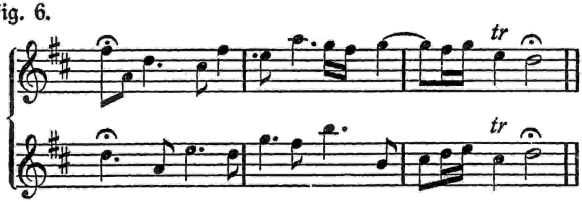
30. §. Bey den Vorträgen und Nachahmungen, ingleichen bei den Vorbereitungen und Auflöſungen der Bindungen, kann man die Figuren, oder Auszierungen, nach Belieben verlängern oder verkürzen. Man betrachte Tab. XXI. Fig. 5. und 6.

[Tab. XXI.] Fig. 5.





[Tab. XXI.] Fig. 6.

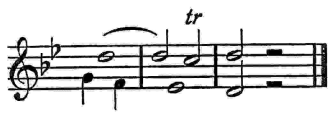


da die eine lang, und die andere kurz iſt. Beyde Exempel ſind aus dem bey Fig. 2 genommen. Das bey Fig. 5. iſt durch die Figuren verlängert, und das bey Fig. 6. durch Verlaſſung derſelben verkürzet worden. Auf ſolche Art kann man mit den übrigen verfahren: ſo daß, durch die Veränderung und Vermiſchung der Figuren, eben dieſelben Gänge immer wieder fremd und neu werden.

31. §. Man hat nicht nöthig, ſich bey den Doppelcadenzen immer, wie zwar bey obigen Exempeln geſchehen, an eine ordentliche Tactart zu binden, ausgenommen in denen Figuren, welche der eine vorgemacht hat: denn dieſe müſſen in eben demſelben Zeitmaaße, und in eben der Anzahl der Noten, von dem andern nachgemachet werden. Je weniger Ordnung man im übrigen in den Cadenzen beobachtet, ie beſſer iſt es: weil dadurch zugleich der Schein, als ob dieſelben vorher ausgeſonnen wären, vermieden wird. Doch wolle man hierunter nicht verſtehen, als müßten die Cadenzen überhaupt blos aus einem undeutlichen Gewirre der Einfälle beſtehen, und gar nichts melodiſches in ſich haben. Dieſes würde den Zuhörern wenig Vergnügen erwecken. Meine Meynung iſt nur, wie oben ſchon bey Gelegenheit der einfachen Cadenzen iſt berührt worden, daß die Cadenzen nicht aus einer förmlich an einander hangenden Melodie, als [162] ein Arioſo, ſondern aus zwar unterbrochenen, doch gefälligen Clauſeln beſtehen ſollen, welche Clauſeln ſo wohl mit dem geraden als ungeraden Tacte eine Aehnlichkeit haben können. Nun muß man nicht zu lange bey einerley Art bleiben, ſondern beſtändig auf eine angenehme Abwechſelung bedacht ſein.

32. §. Nun iſt noch übrig, **die halbe Cadenz**, bei welcher die Oberſtimme durch die Grundſtimme vermittelſt der großen Septime gebunden, und durch die Sexte in die Octave, * aufgelöſet wird, zu betrachten. Dieſe halbe Cadenz pfleget in der Mitte oder am Ende eines langſamen Stückes aus der kleinern Tonart vorzukommen, ſ. Tab. XXI. Fig. 7.

[Tab. XXI.] Fig. 7.



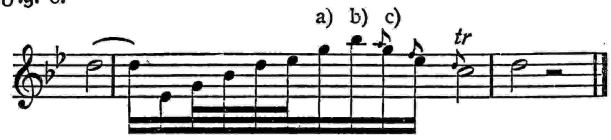
Sie wurde in vorigen Zeiten beſonders im Kirchenſtyle bis zum Ekel getrieben, und iſt deswegen faſt aus der Mode gekommen. Doch kann ſie auch noch in itzigen Zeiten eine gute Wirkung thun, wenn ſie nur ſelten und an ihrem rechten Orte angebracht wird.

* Dieſe Octave iſt die Quinte der Tonart aus welcher das Stück geht, und erfodert immer die große Terze in ihrem Accorde.

33. §. Die Auszierungen welche über eine ſolche halbe Cadenz, wenn ſie einfach iſt, angebracht werden können, haben einen ſehr kleinen Umfang. Die Hauptnoten müſſen aus dem Accorde der Septime, von der Grundnote an gerechnet, genommen werden, und beſtehen aus der Terze und Quinte, welche über der gebundenen Septime in der Oberſtimme eine Quarte und Sexte ausmachen.

Man kann dieſe Noten ſo wohl von unten als von oben nehmen, ſ. Tab. XXI. Fig. 8.

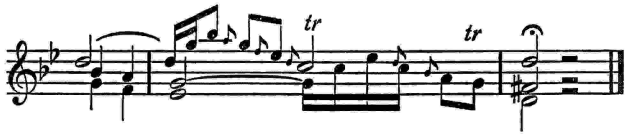
[Tab. XXI.] Fig. 8.



Nur kömmt es darauf an, ob man die Auszierung lang oder kurz machen will. Soll ſie kurz ſeyn, ſo kann man nur die Quarte aufwärts berühren (ſ. die Note G unter dem Buchſtaben (c) dieſer Figur,) und von da zum Schluſſe gehen. Soll ſie etwas länger ſeyn, ſo kann man die Quarte und Sexte nach einander berühren, ſ. unter dem Buchſtaben (a) und (b). Will man ſie aber noch mehr verlängern, ſo kann man bis in die Septime herunter ſteigen, wie bey dieſer 8. Figur, welche die Hauptnoten zeiget, zu erſehen iſt. Die Hauptnoten aber können durch Figuren von Noten, auf verſchiedene Art verändert und vermehret werden. [163]

34. §. Doppelt kömmt dieſe halbe Cadenz oftmals im Trio vor. Ihre Zierrathen beſtehen aus eben den Intervallen, wie bey der einfachen. Nur iſt zu merken, daß diejenige Stimme, gegen welche die Grundſtimme die Septime bindet, den Antrag zu machen hat: die andere hingegen muß auf der Terze ſo lange warten, bis die erſte ihre Figur geendiget hat, und auf der Sexte den Triller ſchlägt. Alsdenn kann die zweyte Stimme, dieſelbe Figur, welche die erſte hatte hören laſſen, in der Quinte tiefer nachmachen, wie das Exempel bey Fig. 9. auf der XXI. Tabelle zeiget. Wenn aber die Septime in der zweyten Stimme liegt, ſo muß auch die zweyte Stimme den Vortrag thun, und die erſte, in der Quarte höher ihr nachahmen. Man ſetze in dem Exempel bey Fig. 9. die zweyte Stimme eine Octave höher, und mache ſie zur erſten Stimme, ſo wird man davon ein Muſter haben.

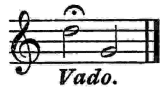
[Tab. XXI.] Fig. 9.



35. §. Von der **Fermate** oder der Aufhaltung **ad libitum**, welche zuweilen in Singſachen, beym Anfange einer Arie, in der Singſtimme, ſehr ſelten aber bey einer concertirenden Inſtrumentalſtimme, etwan im Adagio eines Concerts, vorkömmt, iſt auch noch etwas zu bemerken. Sie beſteht mehrentheils

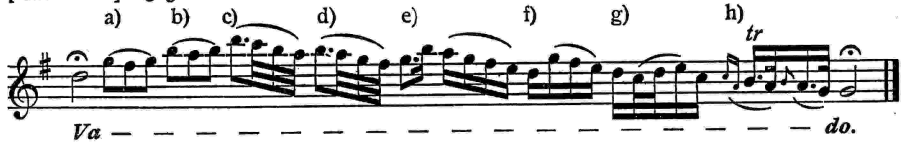
aus zwoen, einen Quintensprung unter sich machenden Noten, über deren ersterer ein Bogen mit dem Puncte steht, s. Tab. XXI. Fig. 10,

[Tab. XXI.] Fig. 10.



und wird deswegen gesetzet, damit der Sänger, welcher ein zweysylbiges, mit einem bequemen langen Selbstlauter versehenes Wort, als vado, parto, u. s. w. darunter auszusprechen hat, Gelegenheit haben möge, eine Auszieruug dabey anzubringen. Diese Auszierung muß nur aus solchen Hauptnoten bestehen, welche im Accorde der Grundstimme statt finden, und erlaubet keine Ausweichung in andere Tonarten. Das Exempel Tab. XXI. Fig. 11

[Tab. XXI.] Fig. 11.



kann zum Muster dienen. Ein Sänger kann sich vorstellen, als wenn es in dem seiner Stimme eigenen Schlüssel geschrieben wäre. Die erste Note unter dem Bogen mit einem Puncte, kann als eine Haltung, (messa di voce) so lange als es der Athem erlaubet, mit Zu- und Abnehmen des Tones gehalten werden, doch so, daß man noch so viel Athem übrig behalte, als nöthig ist, die folgende Auszierung in demselben Athem zu endigen. Will man die Figuren, woraus dieser ganze Zierrath besteht, zergliedern, so kann solcher in verschiedene Theile getheilet, und immer um eine Figur verkürzet werden, wie die darüber befindlichen Buchstaben zeigen. Z. E. Man [164] kann entweder die Figuren unter den Buchstaben (b) (c), oder die unter (a) (b) (c) (d), oder die unter (a) (b) (c) (d) (e), oder die unter (a) (b) (c) (d) (e) (f) weglassen, ohne daß es aufhöret eine Auszierung zu bleiben. Wie nun hier die Intervalle durch den Accord in die Höhe steigen, so kann man auch durch denselben Accord in die Tiefe gehen, wenn man nur die Figuren so einrichtet, daß man zum wenigsten, bey Endigung des Zierraths, die Anfangsnote wieder berühre, und nicht von unten, sondern von oben in die letzte Figur mit dem Triller, falle: weil dieser Triller über der Terze, nicht von unten, sondern von oben seinen Ursprung haben muß. Nach diesem Triller muß kein Nachschlag gemacht werden: und wenn solches auch von den größten Sängern begangen würde, so ist und bleibt es dennoch ein Fehler. Es muß vielmehr dieser Schluß so gesungen oder

geſpielet werden, wie hier in Noten ausgedrücket iſt. Im Hauptſtücke von den willkührlichen Veränderungen, im 36. §., iſt hiervon weitläuftiger gehandelt worden.

36. §. Der Schlußtriller der Cadenzen, in Stücken, die aus der kleinern Tonart gehen, wird zuweilen, doch mehrentheils nur beym Singen, anſtatt auf der Quinte, auf der Sexte geſchlagen. Man verfährt damit wie im XIII. Hauptſtücke, 36. §. Tab. XV. Fig. 21. (d) [S. S. 85] von dem Einſchnitte in die Terze iſt gelehret worden. Ob nun wohl dieſe Art die Cadenz zu beſchließen, wenn ſie zu rechter Zeit, und mit guter Art angebracht wird, eben keine üble Wirkung thut, ſo iſt doch nicht zu rathen, damit allzuverſchwenderiſch umzugehen: wie es einige Sänger zu machen pflegen, wenn ſie faſt allezeit im zweyten Theile der Arie, wenn ſolcher in der kleinern Tonart ſchließt, den Schlußtriller auf die obenbeſchriebene Art machen. Am Ende eines Stücks klingt ein dergleichen Triller etwas einfältig, und ſo gebräuchlich der im 36. §. des XIII. Hauptſt. beſchriebene, in der Mitte des Stücks itzo noch iſt, ſo ſehr iſt dieſer beym Ende deſſelben hingegen, faſt aus der Mode gekommen, und verräth folglich das Alterthum. Die Haupturſache aber warum man ihn nur bey ſehr ſeltenen Fällen brauchen muß, iſt, weil hierzu die Sexte und Quarte im Accompagnement erfodert würde. Weil nun ordentlicher Weiſe vor dem Schluſſe eines Stücks die große Terze und reine Quinte angeſchlagen werden muß, welcher Accord aber mit dem Triller auf der Sexte keinen Verhalt hat: ſo würde dieſes am Ende des Stückes einen Uebelklang zurück laſſen, und folglich dem Gehöre mehr Verdruß als Vergnügen erwecken.

Das XVI. Hauptſtück. [165]

Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Muſiken ſpielet.

1. §. [Quantz verſpricht, dem angehenden Flötiſten für öffentliche Muſiken noch einige praktiſche Winke zu geben.]

2. §. Vor allen Dingen muß er auf eine reine Stimmung ſeines Inſtruments bedacht ſeyn. Iſt ein Clavicymbal bey dem Accompagnement zugegen, wie mehrentheils einer zugegen iſt, ſo muß er die Flöte darnach ein-

stimmen. Die meisten nehmen zwar das zweygestrichene D hierinn zum Richter, und zum Grundtone: allein ich rathe, daß er, wenn anders die Flöte in sich selbst so rein gestimmet ist, als sie seyn soll, vielmehr das zweygestrichene F dazu erwähle.

3. §. — 11. §. [Beim Einstimmen ist die Temperatur des Ortes zu beachten (3). An einem großen Orte (Opernhaus, Saal, zwei oder mehr geöffnete Zimmer) werde stets in der Nähe eingestimmt, da mit zunehmender Entfernung (nach Qu.' Ansicht) sich die Töne erniedrigen (5). Sind die Violinen zufällig höher gestimmt als das Cembalo, was leicht vorkommen kann, so richte sich der Flötist in der Not nach den im allgemeinen stärker hervortretenden Violinen, trotz der üblen Wirkung, die dabei zu stande kommt. Vernünftige und erfahrene Tonsetzer pflegen das freilich zu vermeiden (7). Ist das Akkompagnement sehr zahlreich, so möge die Flöte zwecks stärkeren Anblasens im Allegro etwas tiefer, im Adagio hingegen so gestimmt werden, daß sie bequem anspricht (8). Auch während des Spielens ist die Reinheit der Intonation beständig im Auge zu behalten (9). [*)] Man wähle den Standpunkt so, daß der Wind ungehindert in die Ferne gehen könne (10). Wer sich angewöhnt hat, den Takt mit dem Fuße zu markieren, vermeide das an der Oeffentlichkeit; er tue es entweder heimlich oder hebe die guten Taktzeiten durch Betonung hervor (11).]

12. §. Sollte bisweilen ein durch viele Personen begleitetes Concert entweder geschwinder, oder langsamer, als es seyn soll, angefangen werden, und dabey durch gählinge Veränderung des Zeitmaaßes, wenn man sie alsobald verlangen wollte, eine Unordnung und Verwirrung zu befürchten seyn: so thut ein Concertist, wofern nur der Unterschied nicht gar zu groß ist, wohl, wenn er das Ritornell so endigen läßt, wie [168] es angefangen worden. Bey der darauf folgenden Solopassagie aber, kann er durch einen deutlichen und recht markireten Anfang derselben, das rechte Tempo zu erkennen geben.

13. §. Ist der Flötenist, der sich öffentlich will hören lassen, furchtsam, und noch nicht gewohnt, in Gegenwart vieler Menschen zu spielen, so muß er seine Aufmerksamkeit, in währendem Spielen, nur allein auf die Noten, die er vor sich hat, zu richten suchen, niemals aber die Augen auf die Anwesenden wenden: denn hierdurch werden die Gedanken zerstreuet, und die Gelassenheit geht verlohren. Er unternehme nicht solche schwere Sachen, die ihm bey seiner besondern Uebung noch niemals gelungen sind, er halte sich vielmehr an solche, die er ohne Anstoß wegspielen kann. Die Furcht verursachet eine Wallung des Geblüthes, wodurch die Lunge in ungleiche Bewegung gebracht wird, und die Zunge und Finger ebenfalls in eine Hitze gerathen. Hieraus entsteht nothwendiger Weise ein im Spielen sehr hinderliches Zittern der Glieder: und der Flötenspieler wird also nicht im Stande seyn, weder lange Passagien in einem Athem, noch besondere Schwierigkeiten, so wie bey einer gelassenen Gemüthsverfassung, herauszubringen. Hierzu kömmt auch noch wohl, daß er bey solchen

---

[*) Näheres über das Einstimmen s. XVII. Hauptst. VII. Abschn. § 1 ff.]

Umständen, absonderlich bey warmem Wetter, am Munde schwitzet, und die Flöte folglich nicht am gehörigen Orte fest liegen bleibt, sondern unterwärts glitschet: wodurch das Mundloch derselben zu viel bedecket, und der Ton, wo er nicht gar außen bleibt, doch zum wenigsten zu schwach wird. Diesem letztern Uebel bald abzuhelfen, wische der Flötenist den Mund und die Flöte rein ab, greife nachdem in die Haare, oder Perücke, und reibe den am Finger klebenden feinen Puder an den Mund. Hierdurch werden die Schweißlöcher verstopfet, und er kann ohne große Hinderniß weiter spielen.

14. §. Aus diesen Ursachen ist einem jeden, der vor einer großen Versammlung spielen muß, zu rathen, daß er nicht eher ein schweres Stück zu spielen unternehme, als bis er fühlet, daß er sich in einer vollkommenen Gelassenheit befinde. Die Zuhörer können nicht wissen wie ihm zu Muthe ist, und beurtheilen ihn also, zumal wenn es das erstemal ist daß er vor ihnen spielet, nur nach dem was sie hören, nicht aber nach dem was er vor sich auszuführen fähig ist. Es gereichet überhaupt allezeit zu größerm [169] Vortheile, wenn man ein leichtes Stück reinlich, und ohne Fehler, als wenn man das allerschwerste Stück mangelhaft spielet.

15. §. Wenn unserm Flötenisten bey der öffentlichen Ausführung seines Stücks einige Passagien nicht sollten gelungen seyn, so spiele er selbige so lange vor sich zu Hause, so wohl langsam als geschwind, durch, bis er sie mit eben derselben Fertigkeit, als die übrigen, heraus bringen kann: damit die Accompagnisten inskünftige sich nicht genöthiget finden, ihm hier und da nachzugeben, denn dieses würde den Zuhörern weder Vergnügen bringen, noch dem Flötenisten Ehre machen.

16. §. Hat einer, durch viele Uebung eine große Fertigkeit erlanget, so muß er derselben doch nicht misbrauchen. Sehr geschwind, und zugleich auch deutlich spielen, ist zwar ein besonderes Verdienst, es können aber gleichwohl öfters, wie die Erfahrung lehret, große Fehler daraus entstehen. Man wird dergleichen insonderheit bey jungen Leuten, die weder die rechte reife Beurtheilungskraft, noch die wahre Empfindung haben, wie jedes Stück nach seinem eigentlichen Zeitmaaße und Geschmacke zu spielen sey, gewahr. Solche junge Leute spielen mehrentheils alles was ihnen vorkömmt, es sey Presto, oder Allegro, oder Allegretto, in einerley Geschwindigkeit. Sie glauben wohl gar sich dadurch vor andern besonders hervor zu thun, da sie doch, durch die übertriebene Geschwindigkeit, nicht nur das Schönste der Composition, ich meyne das untermischete Cantabile, verstümmeln und vernichten, sondern auch, bey Uebereilung des Zeitmaaßes, sich angewöhnen, die Noten falsch und undeutlich vorzutragen. Wer sich nun hierinne nicht bey Zeiten zu verbessern suchet, der bleibet in diesem Fehler, welchen das Feuer der Jugend verursachet, wo nicht immer, doch zum wenigsten bis weit in die männlichen Jahre, stecken.

17. §. Bey der Wahl der Stücke womit sich ein Flötenist, und jeder Concertist will hören laßen, muß er sich nicht nur nach sich selbst, nach seinen Kräften und seiner Fähigkeit, sondern auch nach dem Orte wo er spielet, nach dem Accompagnement welches ihn begleitet, nach den Umständen worinn er spielet, und nach den Zuhörern vor denen er sich will hören lassen, richten. [170]

18. §. An einem großen Orte, wo es stark schallet, und wo das Accompagnement sehr zahlreich ist, machet eine große Geschwindigkeit mehr Verwirrung als Vergnügen. Er muß also bey solchen Gelegenheiten Concerte erwählen, welche prächtig gesetzet, und mit vielem Unison vermischet sind, Concerte, bey denen sich die harmonischen Sätze nur immer zu ganzen oder zu halben Tacten ändern. Der an großen Orten allezeit entstehende Wiederschall verliert sich nicht so geschwind, sondern verwickelt die Töne, wenn sie gar zu geschwinde mit einander abwechseln, dergestalt unter einander, daß sowohl Harmonie als Melodie unverständlich wird.

19. §. In einem kleinen Zimmer, wo wenig Instrumente zur Begleitung da sind, kann man hingegen Concerte nehmen, die eine galante und lustige Melodie haben, und worinnen die Harmonie sich geschwinder ändert als zu halben und ganzen Tacten. Diese lassen sich geschwinder spielen, als jene.

20. §. Wer sich öffentlich will hören lassen, der muß die Zuhörer, und absonderlich diejenigen darunter, an denen ihm am meisten gelegen ist, wohl in Betrachtung ziehen. Er muß überlegen, ob sie Kenner oder keine Kenner sind. Vor Kennern kann er etwas mehr ausgearbeitetes spielen, worinne er Gelegenheit hat, seine Geschiklichkeit sowohl im Allegro als Adagio zu zeigen. Vor puren Liebhabern, die nichts von der Musik verstehen, thut er hingegen besser, wenn er solche Stücke vorbringt, in welchen der Gesang brillant und gefällig ist. Das Adagio kann er alsdenn auch etwas geschwinder als sonst spielen, um dieser Art von Liebhabern nicht lange Weile zu machen.

21. §. Mit Stücken die in einer sehr schweren Tonart gesetzet sind, muß man sich nicht vor jedermann, sondern nur vor solchen Zuhörern hören lassen, die das Instrument verstehen, und die Schwierigkeit der Tonart auf demselben einzusehen vermögend sind. Man kann nicht in einer jeden Tonart das Brillante und Gefällige, so wie es die meisten Liebhaber verlangen, reinlich heraus bringen.

[171] 22. §. Um sich bey den Zuhörern gefällig zu machen, giebt es einen großen Vortheil, wenn man die Gemüthsneigungen derselben kennet. Ein cholerischer Mensch kann mit prächtigen und ernsthaften Stücken, ein zur Traurigkeit geneigter mit tiefsinnigen, chromatischen und aus Molltönen gesetzeten Stücken, ein lustiger, aufgeweckter Mensch aber, mit lustigen und scherzhaften Stücken, befriediget werden. Beobachtet nun ein Musikus dieses nicht, woferne er kann, oder thut er wohl gar das Gegentheil: so wird er bey keinem Zuhörer von dieser Art seinen Entzweck vollkommen erreichen.

23. §. Diese Regel der Klugheit wird gemeiniglich von denen, die man wirklich vor gelehrte und geschikte Tonkünstler erkennen muß, am allerwenigsten beobachtet. Anstatt daß sie sich zu erst, durch gefällige und begreifliche Stücke, bey ihren Zuhörern einschmeicheln sollten, schrecken sie dieselben vielmehr, aus Eigensinn, gleich Anfangs, mit ihrer Gelehrsamkeit, so nur für die Kenner gehöret, ab: womit sie doch öfters nichts mehr, als den Namen eines gelehrten Pedanten davon tragen. Wollten sie sich aber auf eine billige Art bequemen: so würde ihnen mehr Gerechtigkeit, als insgemein geschieht, wiederfahren.

24. §. Wegen der Auszierungen im Adagio, muß sich der Flötenist, außer dem was oben gesaget worden, auch nach den Stücken, ob solche zwey- drey- oder mehrstimmig gesetzet sind, richten. Bey einem Trio lassen sich wenig Manieren anbringen. Der zweyten Stimme muß die Gelegenheit nicht benommen werden, das Ihrige gleichfalls zu machen. Die Manieren müssen von solcher Art seyn, daß sie sich sowohl zur Sache selbst schicken, als auch von dem Ausführer der andern Stimme können nachgemachet werden. Man muß sie nur bey solchen Gängen anbringen, die aus Nachahmungen bestehen, es sey in der Quinte höher, in der Quarte tiefer, oder auf eben demselben Tone. Haben beyde Stimmen, in Sexten oder Terzen, einerley Melodie gegen einander: so darf nichts zugesetzet werden, es sey denn, daß man vorher mit einander abgeredet hätte, einerley Veränderungen zu machen. Mit dem Piano und Forte muß sich immer einer nach dem andern richten, damit das Ab- und Zunehmen des Tones zu gleicher Zeit geschehe. Hat aber einer von beyden dann und wann eine Mittelstimme, so daß die Noten hauptsächlich gesetzet sind um [172] die Harmonie auszufüllen: so muß dieser schwächer spielen als der andere, welcher zu der Zeit die Hauptmelodie hat: damit die Gänge, welche keine Melodie haben, nicht zur Unzeit hervor ragen. Haben beyde Stimmen entweder Nachahmungen gegen einander, oder sonst einen ähnlichen Gesang, es sey in Terzen oder Sexten, so können beyde in einerley Stärke spielen.

25. §. Machet einer im Trio eine Manier, so muß sie der andere, wenn er, wie es seyn sollte, Gelegenheit hat sie nachzumachen, auf gleiche Art vortragen. Ist er aber im Stande noch etwas Geschiktes mehr zuzusetzen, so thue er es am Ende der Manier, damit man sehe, daß er dieselbe so wohl simpel nachmachen, als auch verändern könne, denn es ist leichter etwas vor- als nachzumachen.

26. §. Ein angehender Concertist unternehme nicht, mit jemanden, dem er nicht gewachsen ist, ein Trio zu spielen, wo er nicht versichert ist, daß der andere sich herablassen, und ihm bequemen werde, sonst kömmt er gewiß zu kurz. Das Trio ist eigentlich der Probierstein, an welchem man die Stärke und Einsicht zwoer Personen am besten beurtheilen kann. Ein Trio, wenn es anders gute Wirkung thun soll, erfodert auch, daß es von zwo Personen,

welche einerley Vortrag haben, ausgeführet werde: und wenn dieses geschieht, so halte ich es für eine der schönsten und vollkommensten Arten von Musik. Ein Quatuor ist diesem gleich, und an Harmonie noch reicher, wenn es anders, wie es wohl sollte, mit vier Stimmen obligat, das ist, daß keine Stimme ohne Schaden des Ganzen wegbleiben kann, gesetzet ist. Hier ist noch weniger Freyheit etwas von willkürlichen Manieren zuzusetzen, als im Trio. Die beste Wirkung hat man zu gewarten, wenn man den Gesang reinlich und unterhalten spielet.

27. §. In einem Concert hat man, zumal im Adagio, in Ansehung der Manieren, mehr Freyheit, als im Trio: doch muß man beständig auf die begleitenden Stimmen Achtung geben, ob sie melodische Bewegungen oder nur bloße Harmonie haben. Ist das erste, so muß man den Gesang simpel spielen. Ist aber das andere, so kann man von Auszierungen machen was man will, wenn man nur nicht wider die Regeln der Harmonie, des Geschmackes, und der Vernunft handelt. Man ist vor Feh-[173]lern mehr gesichert, wenn man im Adagio, in der Rolle der Concertstimme, die Grundstimme mit unter die obere schreibt: denn man kann die übrigen Stimmen desto leichter daraus errathen.

28. §. Wenn der Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielet werden soll, und dessen Melodie im Solo zu Anfange wieder vorkömmt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge, oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielete. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt, so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde.

29. §. In einem Solo hat man eigentlich die meiste Freyheit, seine eigenen Einfälle, wenn sie gut sind, hören zu lassen: weil man es da nur mit einer Gegenstimme zu thun hat. Hier können so viele Auszierungen, als der Gesang und die Harmonie leidet, angebracht werden.

30. §. Hat ein Flötenist mit einer Singstimme zu concertiren, so muß er suchen, sich mit derselben, im Tone und in der Art des Vortrages, so viel als möglich ist, zu vereinigen. Er darf nichts verändern, als nur da, wo ihm durch Nachahmungen Gelegenheit dazu gegeben wird. Die Manieren müssen von solcher Art seyn, daß sie die Stimme nachmachen kann: weswegen er die weitläuftigen Sprünge vermeiden muß. Hat aber die Stimme einen simpeln Gesang, und die Flöte besondere Bewegungen darüber: so kann er so viel zusetzen, als er für gut befindet. Pausiret die Stimme, so kann er mit noch mehrerer Freyheit spielen. Ist die Stimme schwach, und man musiciret in einem Zimmer: so muß der Flötenist mehr schwach als stark spielen. Auf dem

Theater hingegen kann er etwas stärker blasen: weil da das Piano mit der Flöte nicht viel Wirkung thut. Doch muß er den Sänger nicht mit gar zu vielen Veränderungen überhäufen: damit derselbe, weil er auswendig singen muß, nicht in Unordnung gebracht werde.

31. §. Es ist viel vortheilhafter für einen Tonkünstler, wenn er immer etwas von seiner Wissenschaft zum Hinterhalte behält, um seine Zuhörer [174] mehr als einmal überraschen zu können: als wenn er gleich das erstemal seine ganze Wissenschaft ausschüttet, und man ihn also ein für allemal gehöret hat.

32. §. Wenn er von jemanden ersuchet wird, sich hören zu lassen, so thue er es bald, und ohne viele Grimassen oder verstellete Bescheidenheit. Hat er aber sein Stück geendiget, so dringe er sich nicht auf mehr, zu spielen, als von ihm verlanget wird: damit man ihn nicht wieder so viel bitten müsse aufzuhören als man ihn bitten mußte anzufangen: wie man insgemein den Virtuosen nachsaget.

33. §. Obwohl der Beyfall der Zuhörer zu einer Aufmunterung dienen kann: so muß man, dessen ungeachtet, durch das überflüssige Loben, welches bey der Musik zum Misbrauche worden, vielleicht weil es einige phantastische Ignoranten unter den welschen Sängern, bey aller ihrer Unwissenheit, fast als eine Pflicht, die man ihrem bloßen Namen schuldig seyn soll, verlangen, sich nicht verführen lassen. Man muß solches vielmehr, zumal wenn man es von guten Freunden erhält, eher für eine Schmeicheley, als für eine Wahrheit annehmen. Die rechte Wahrheit kann man eher durch vernünftige Feinde, als durch schmeichlerische Freunde, erfahren. Findet man aber einen verständigen, treuen, und von der Schmeicheley entferneten Freund, welcher gleich durchgeht, das was zu loben ist, lobet, und das was zu tadeln ist, tadelt: so hat man solchen billig als einen großen Schatz anzusehen, seinen Aussprüchen zu trauen, und nach denselben entweder ein Herz zu fassen, oder auf Besserung bedacht zu seyn. Sollten sich hingegen zuweilen einige finden, welche nur tadeln, niemals aber loben, welche, vielleicht aus verborgenen Absichten, alles was ein anderer, den sie für geringer halten als sich selbst, vorbringt, zu verwerfen suchen: so muß man sich dadurch eben auch nicht ganz und gar niederschlagen lassen. Man suche vielmehr seiner Sache immer gewisser zu werden, man erforsche mit Fleiß in wie weit sie Recht haben, man befrage andere Verständigere darum. Findet man etwas das besser seyn könnte, so verbessere man es sorgfältig, und vertrage im übrigen eine übertriebene Tadelsucht, mit einer großmüthigen Gelassenheit.

Das XVII. Hauptstück. [175]

Von den Pflichten derer, welche accompagniren, oder die einer concertirenden Stimme zugesellten Begleitungs- oder Ripienstimmen ausführen.

1. §. Wer die alte Musik gegen die neue, und den Unterschied, der sich nur seit einem halben Jahrhunderte her, von zehn zu zehn Jahren, darinne geäussert hat, betrachtet, der wird finden, daß die Componisten, in Erfindung der, zu lebhafter Ausdrückung der Leidenschaften, erfoderlichen Gedanken, seit verschiedenen Jahren, mehr als jemals nachsuchen, und sie ins Feine zu bringen, sich bemühen. Dieses Nachsuchen in der Setzkunst aber, würde von wenig Nutzen seyn, so ferne es nicht auch zu gleicher Zeit, in Ansehung der Ausführung (execution) geschähe.

2. §. Ein jeder Gedanke kann auf verschiedene Art, schlecht, mittelmäßig, und gut vorgetragen werden. Ein guter und deutlicher, und jeder Sache gemäßer Vortrag kann einer mittelmäßigen Composition aufhelfen, ein undeutlicher und schlechter hingegen, kann die beste Composition verderben.

3. §. Da nun die Erfahrung zeiget, daß es, durch der Componisten Bemühen neue Gedanken zu erfinden, dahin gekommen ist, daß den Ripienstimmen itziger Zeit weit mehr zugemuthet wird, als vor diesem, und daß in gegenwärtigen Zeiten manche Ripienstimme schwerer zu spielen ist, als vor Alters vielleicht ein Solo war: so folget nothwendig hieraus, daß auch die Ausführer der Ripienstimmen, so ferne die Componisten ihren Ent-[176]zweck erreichen sollen, gegenwärtig viel ein mehreres zu wissen nöthig haben, als vor Alters nicht erfodert wurde.

4. §. Betrachtet man aber den Zustand der meisten Musiken, so wohl an Höfen, als in Republiken und Städten, so findet sich im Accompagnement, vornehmlich wegen der großen Ungleichheit im Spielen, eine so große Unvollkommenheit, die sich keiner einbilden kann, er habe sie denn selbst erfahren: woraus nichts anders zu schlüßen ist, als daß manche schöne Composition verstümmelt werden müsse, und daß die Ausführung deswegen einer Verbesserung nothwendig bedürfe.

5. §. Zu dieſer Verbeſſerung kann durch nichts anders, als entweder durch einen mündlichen oder ſchriftlichen Unterricht, der Grund gelegt werden. Da nun das erſtere ſelten geſchieht: weil es bey den meiſten Muſiken an einem guten Anführer, der die gehörige Einſicht hat, fehlet, das letztere aber, meines Wiſſens, noch niemals geſchehen iſt: ſo habe ich mich zu dem Ende entſchloſſen, hiermit einen Anfang und Verſuch zu machen, denen, ſo eine aufrichtige Begierde haben, ihren Pflichten im Accompagnement eine Gnüge zu leiſten, mit meiner wenigen, doch aus langer Erfahrung und Uebung erlangten Einſicht, zu dienen, und das, was bey dem Accompagnement am meiſten beobachtet werden muß, ſo viel als möglich iſt, zu erklären.

6. §. [Kurze Inhaltsangabe des nächſten Hauptſtücks.]

Des XVII. Hauptſtücks [177]

I. Abſchnitt.

Von den Eigenſchaften eines Anführers der Muſik.

1. §. Es iſt nicht möglich, daß ein Anführer, ſo gut er auch ſeyn mag, die gute Ausnahme der Muſik allein bewerkſtelligen könne: wo nicht ein jeder der ihm zugeordneten, das Seinige auch gehörig beytragen will. Ich habe aber, an verſchiedenen Orten, bey großen Orcheſtern, wahrgenommen, daß, wenn eben dieſelben Perſonen, bald von einem, bald von einem andern ſind angeführet worden, die Wirkung doch, unter des einen Anführung immer beſſer, als unter des andern ſeiner, erfolget iſt. Ich ſchlüße alſo hieraus, daß man dieſe ungleiche Wirkung, nicht den Ripieniſten, ſondern den Anführern zuſchreiben müſſe: und daß folglich ein Großes auf den Anführer ankomme.

2. §. Da nun dem alſo iſt: ſo wäre zu wünſchen, daß, um die Muſik ie mehr und mehr in eine allgemeine Aufnahme zu bringen, an einem jeden Orte, wo eine Muſik aufgerichtet iſt, zum wenigſten nur ein geſchikter und erfahrner Muſikus ſich befände, der nicht allein die Einſicht eines deutlichen Vortrags hätte, ſondern auch, nebſt der Harmonie, etwas von der Setzkunſt verſtünde, um die Art womit ein jedes Stück ausgeführet werden muß, recht treffen zu können: damit die Compoſition nicht auf ſo mancherley Weiſe verſtümmelt und verderbet würde. Man ſollte [178] ſich um einen Mann be-

mühen, der so wohl die Gabe, als die Aufrichtigkeit, andern die ihnen nöthigen Wissenschaften beyzubringen, besäße. Es würden sodann, in kurzer Zeit, so wohl bessere Solospieler, als Ripienisten, zum Vorschein kommen. Denn es ist nicht zu läugnen, daß zum Wachsthume, oder der Verbesserung eines Orchesters, eben nicht höchstnothwendig sey, an einem jeden Orte, oder bey einer jeden Musik, einen besonders guten Componisten zu haben. Es fehlet nicht an sehr vielen guten musikalischen Stücken: wenn man solche nur vernünftig und wohl zu wählen weis. Es kömmt vielmehr, und zwar hauptsächlich, auf einen, mit obengemeldeten Eigenschaften gezierten, guten Anführer an. Allein, so werden, leider, öfters nur solche zu Anführern erwählet, die entweder durch das Vorrecht der Jahre in einem Orchester hinauf rücken: oder es wird etwan einer eingeschoben, der das Glück hat, sich mit einem vielleicht auswendig gelernten Solo oder Concert einzuschmeicheln: ohne weiter zu untersuchen, ob er auch die gehörige Wissenschaft, andere anzuführen, besitze. Bisweilen wird die Wahl gar zufälliger Weise getroffen. Und dieses ist um so viel weniger zu verwundern, wenn die Wahl, wie nicht selten geschieht, solchen Leuten aufgetragen wird, die wenig oder gar nichts von der Musik verstehen. Ist nun einer von diesen Fehlern bey der Wahl vorgefallen, so kann man sich bey einem dergleichen Orchester, eher einen Verfall, als eine Verbesserung versprechen. Und wenn man sich öfters bey der Wahl des Anführers, auf den doch so viel ankömmt, so übel vorsieht, so ist daraus abzunehmen, wie die Wahl der andern Mitglieder eines Orchesters beschaffen seyn könne. Man würde demnach wohl thun, wenn man sich besonders einen Mann zum Anführer zu wählen bemühete, der einige Jahre, in großen und berühmten Orchestern mitgespielet, und sich darinne, im guten Vortrage und andern nöthigen Wissenschaften, geübet hätte. Es ist gewiß, daß sich in großen Orchestern, öfters Leute befinden, welche mehr Einsicht in die Ausführung haben, als bey manchem Orchester der Anführer: und ist wirklich Schade, daß solche Leute nicht eines bessern Glücks theilhaftig werden sollen, wodurch sie mehr Gutes stiften könnten, als wenn sie beständig, hinter der Hand, als Ripienisten, sitzen bleiben müssen.

3. §. Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich viel seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen In-[179] strumenten, die am meisten zur Begleitung gebrauchet werden: so ist es besser, wenn er die Violine spielet. Doch ist es eben keine dringende Nothwendigkeit, daß er die Fähigkeit besitzen müsse, besondere Schwierigkeiten auf seinem Instrumente hervor zu bringen: denn dieses könnte man allenfalls denen überlassen, so sich nur durch das gefällige Spielen zu unterscheiden suchen, deren man auch genug findet. Besitzt aber ein Anführer auch dieses Verdienst, so ist er desto mehrerer Ehre werth.

4. §. Der höchste Grad, der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft, ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaaße zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst. Denn dieser bekümmert sich öfters um nichts anders, als was er selbst gesetzet hat. Mancher weis auch wohl zuweilen seine eigenen Sachen nicht allemal im gehörigen Zeitmaaße aufzuführen: entweder aus allzugroßer Kaltsinnigkeit, oder aus überhäufter Hitze, oder aus Mangel der Erfahrung. Einem klugen Anführer aber ist es leicht diesen Fehler zu verbessern, besonders wenn er in einem wohlgezogenen Orchester, und unter einem guten Anführer, wo er vielerley Arten von Musik mitgespielet hat, ist erzogen worden. Hätte er aber diese Gelegenheit nicht gehabt, so muß er zum wenigsten an verschiedenen Orten, wo er gute Musiken hören können, gewesen seyn, und davon Nutzen gezogen haben, und so ferne es ihm ein Ernst ist, seinem Amte wohl vorzustehen, kann er auch durch Unterredungen mit erfahrnen Leuten, viel profitiren: weil die ihm nöthige Wissenschaft, hierdurch mehr, als durch das Bemühen große Schwierigkeiten zu spielen, erlernet wird.

5. §. Er muß zu dem Ende ferner: das Zeitmaaß in der größten Vollkommenheit zu halten wissen. Er muß die Geltung der Noten, insbesondere auch der kurzen Pausen, so aus Sechzehntheilen, und Zwey und dreißigtheilen bestehen, auf das genaueste in Acht zu nehmen verstehen, um weder zu eilen, noch zu zögern. Denn wenn er hierinne einen Fehler machet, so verführet er die übrigen alle, und verursachet eine Verwirrung bey der Musik. Nach den kurzen Pausen würde es weniger schaden, wenn er später anfienge, und die folgenden kurzen Noten etwas übereilete, als wenn er sie voraus nähme. Bevor er ein Stück anfängt, muß [180] er dasselbe wohl untersuchen, in was vor einem Zeitmaaße es gespielet werden soll. Wenn es ein geschwindes und ihm unbekanntes Stück ist, thut er besser, wenn er zu langsam, als wenn er zu geschwinde anfängt: indem man leichter, und ohne große Aenderung aus dem Langsamen ins Geschwinde, als aus dem Geschwinden ins Langsame gehen kann. Doch hat er dieserwegen hauptsächlich darauf zu sehen, ob die Ripienisten mehr zum Eilen als zum Zaudern und Nachschleppen geneigt sind. Das erstere geschieht leichtlich bey jungen, und das letztere bey alten Leuten. Deswegen muß er suchen, diese ins Feuer zu bringen, jene aber darinne zu mäßigen. Weis er aber das rechte Tempo gleich zu fassen, so ist es desto besser, und fällt diese Vorsorge alsdenn weg. Damit aber auch die andern, besonders bey geschwinden Noten, mit ihm zugleich anfangen können, muß er sie gewöhnen, daß sie den ersten Tact des Stücks ins Gedächtniß fassen, den Bogen nahe bey den Seyten halten, und auf seinen Bogenstrich Achtung geben. Widrigenfalls würde er bey der ersten Note warten müssen, bis die andern nachkämen, und also die

Notes dadurch verlängern: welches aber bey geschwinden Noten eine üble Wirkung thut. Er selbst muß nicht eher anfangen, bis er sieht, daß die übrigen Musici alle in Bereitschaft sind, besonders wenn jede Stimme nur einmal besetzet ist: damit der Anfang, welcher den Zuhörer überraschen, und zu einer Aufmerksamkeit antreiben soll, nicht mangelhaft sey. Das Ausbleiben der Grundstimme würde hierbey den meisten Schaden verursachen.

6. §. Das Gesicht und Gehör muß er öfters so wohl auf den Ausführer der Hauptstimme, als auf die Begleiter richten: im Fall es nöthig wäre, dem einen nachzugeben, und die andern in der Ordnung zu erhalten. Aus des Concertisten seinem Vortrage muß er fühlen, ob er das was er spielet geschwinder oder langsamer haben wolle: damit er, ohne sonderbare Bewegungen, die andern dahin lenken könne. Dem Concertisten aber muß er die Freyheit lassen, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut befindet.

7. §. Ein guter Anführer muß weiter: bey dem Orchester einen guten und gleichen Vortrag einzuführen, und zu erhalten suchen. So wie er selber einen guten Vortrag haben muß, so muß er auch suchen denselben bey seinen Mitarbeitern allgemein, und dem seinigen allezeit gleich zu machen. Zu dem Ende muß er eine vernünftige und billige Subordination [181] einzuführen wissen. Haben seine Verdienste ihm Hochachtung, und sein freundliches Bezeigen und leutseliger Umgang ihm Liebe erworben, so wird solches nicht schwer seyn.

8. §. Für richtige und gleiche Einstimmung der Instrumente muß er besondere Sorge tragen. Je allgemeiner der Mangel des richtigen Zusammenstimmens ist, ie mehr Schaden richtet er an. Der Ton des Orchesters mag hoch oder tief stehen, so wird er doch nicht vermögend seyn, die Verhinderung, so eine ungleiche Stimmung an der guten Ausnahme machet, zu ersetzen. Der Anführer muß also, wenn er eine richtige Stimmung erhalten will, sein Instrument, bey Aufführung einer Musik, zuerst nach dem Claviere rein stimmen, und darauf, nach demselben, einen jeden Instrumentisten insbesondere einstimmen lassen. Damit aber die Instrumente, so ferne die Musik nicht sogleich angeht, nicht wieder verstimmet werden, muß er nicht gestatten, daß ein jeder die Freyheit habe, nach eigenem Gefallen zu präludiren und zu phantasiren: welches ohnedem sehr unangenehm zu hören ist, und verursachet, daß öfters ein jeder sein Instrument noch nachstimmet, und endlich von der allgemeinen Stimmung abweichet.

9. §. Sollten unter den Ripienisten sich einige befinden, deren Vortrag von andern noch unterschieden wäre: muß er solche insbesondere zur Uebung vornehmen, um ihnen die rechte Art beyzubringen: damit nicht einer z. E. einen Triller hinsetze, wo andere simpel spielen, oder Noten schleife, welche von andern gestoßen werden, oder nach einem Vorschlage einen Mordanten mache, den die

andern weglassen: weil doch die größte Schönheit der Ausführung darinne besteht, daß alle in einerley Art spielen.

10. §. Er muß dahin sehen, daß alle seine Gefährten, mit ihm, nachdem es jede Sache erfodert, allezeit in gleicher Stärke oder Schwäche spielen, besonders aber bey dem Wechsel des Piano und Forte, und ihrer verschiedenen Stufen, solche bey denen Noten, wo sie geschrieben stehen, alle zugleich ausdrücken. Er selbst muß sich nach der concertirenden Stimme, ob solche stark oder schwach ist, richten. Und weil er andern zum Muster und zum Anführer dienen soll, so wird es ihm rühmlich seyn, wenn er jederzeit gleiche Aufmerksamkeit bezeiget, und eine jede Composi-[182]tion, sie sey von wem sie wolle, ohne Partheylichkeit, mit eben demselben Ernst und Eifer ausführet, als wenn es seine eigene wäre. Der Verfasser des Stücks sey gegenwärtig oder abwesend, billig oder unbillig, so wird er, wenn er es auch, vielleicht aus falschen Absichten, öffentlich nicht kund machen will, ihm doch wenigstens heimlich, für seine Redlichkeit, und für die gute Aufführung seiner Arbeit, Dank sagen müssen: weil so wohl die Tugenden, als die Laster, ihre Besitzer belohnen.

11. §. Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen, und gute Accompagnisten mit zu erziehen, thut ein Anführer wohl, wenn er, außer noch vielen andern Arten von Musik, auch öfters Ouvertüren, charakterisirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem schweren und scharfen Bogenstriche gespielet werden müssen, zur Uebung vornimmt. Er wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, prächtig, feurig, lebhaft, scharf, deutlich, und egal zu spielen. Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten-Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielet haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben. Denn wie, zum Exempel, ein feiner Pinselstrich, bey einer theatralischen Malerey, die man nur bey Lichte, und von weitem sehen muß, nicht so gute Wirkung thut, als bey einem Cabinetstücke: also thut auch, in einem zahlreichen Orchester, bey dem Accompagnement, das allzu galante Spielen, und ein langer, schleppender, oder sägender Bogen, nicht so gut, als bey einem Solo, oder in einer kleinen Kammermusik.

12. §. Der Glanz eines Orchesters wird aber auch besonders vermehret, wenn sich gute Solospieler, auf verschiedenen Instrumenten, in demselben befinden. Ein Anführer muß sich also bemühen: gute Solospieler zuzuziehen. Zu dem Ende muß er denen, so im Stande sind, sich allein hören zu lassen, öfters Gelegenheit geben, sich nicht nur insbesondere, sondern auch bey öffentlichen Musiken, hervor zu thun. Doch muß er sich zugleich bemühen, zu verhindern, daß nicht einer oder der andere, wie absonderlich bey jungen Leuten

sehr leicht geschehen kann, dadurch zu einer falschen Einbildung verleitet werde, als ob er schon derjenige große Musikus wäre, der er erst mit der Zeit noch werden soll. Sollten auch [183] ja einige einen so unvernünftigen Stolz bey sich fassen: so würde doch ein Anführer übel thun, wenn er um jener willen, andere wollte leiden lassen, welche diese Gelegenheit sich öffentlich zu zeigen als eine Wohlthat, zu ihrem Besten, erkennen, und zum Nutzen anzuwenden bemühet sind.

13. §. Endlich muß auch ein Anführer: die Instrumentisten, bey einer Musik, gut einzutheilen, zu stellen, und anzuordnen wissen. Auf die, nach gehöriger Verhältniß eingerichtete, gute Besetzung uud Stellung der Instrumente, kömmt viel an. Im Orchesterplatze eines Opernhauses, kann der erste Clavicymbal in die Mitte, und zwar mit dem breiten Ende gegen das Parterre, und mit der Spitze gegen das Theater gesetzet werden: damit der Spieler desselben die Sänger im Gesichte habe. (S. S. 134 Anm.) Zu seiner Rechten kann der Violoncell, zur Linken der Contraviolon seinen Platz haben. Neben dem ersten Clavicymbal, zur Rechten, kann der Anführer, ein wenig vorwärts, und erhöhet sitzen. Die Violinisten und Bratschisten können von ihm an einen engen länglichten Kreiß formiren, so daß die letzten mit dem Rücken an das Theater, und bis an die Spitze des Clavicymbals kommen: damit sie den Anführer alle sehen und hören können. Ist aber das Orchester so geraum, daß vier Personen, in der Breite, neben einander Platz haben: so können die Ausführer der zweyten Violine, zu zweenen und zweenen hinter einander, in der Mitte, zwischen den Ausführern der ersten Violine, und den, mit dem Rücken am Theater sitzenden Bratschisten, sitzen: denn ie näher die Instrumente beysammen sind, ie bessere Wirkung thut es. Auf derselben Seite, am Ende, wo die Violinisten aufhören, kann noch ein Violoncell, und ein großer Violon Platz finden. Auf der linken Seite des ersten Clavicymbals stelle man den zweyten, die Länge am Theater hin, und mit der Spitze gegen den ersten zugekehret: doch so, daß die Bassons noch dahinter Platz finden können, woferne man sie nicht, zu des zweiten Clavicymbals rechter Seite, hinter die Flöten, bringen will. Bey diesem zweyten Clavicymbal, können noch ein paar Violoncelle ihre Stelle haben. Auf dieser linken Seite des Orchesters, können die Hoboen und Waldhörner, mit dem Rücken nach den Zuhörern gekehret, wie auf der rechten Seite die ersten Violinen, in einer Reihe sitzen: die Flöten aber, nahe bey dem ersten Clavicymbal, in die Quere postiret werden, so daß sie das Gesicht gegen den Clavicymbal, und das untere Ende der Flöte gegen das Par-[184]terre wenden. Doch werden an einigen Orten, wo zwischen dem Orchester und den Zuhörern noch ein leerer Platz befindlich ist, die Flöten mit dem Rücken gegen das Parterre, und die Hoboen in die Quere, zwischen sie, und den zweyten Clavicymbal gesetzet. Die Hoboen thun absonderlich bey dem Tutti, zum Ausfüllen,

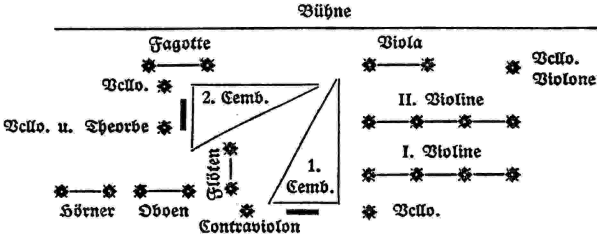
eine treffliche Wirkung, und ihr Schall verdienet also billig einen freyen Ausgang zu haben, welchen die Flöten, alsdenn, wenn niemand nahe hinter ihnen steht, wofern ihre Ausführer sich nur ein klein wenig auf die Seite wenden, auch erhalten: und dieses um so viel mehr, weil sie den Zuhörern alsdenn näher sind. Die Theorbe findet hinter dem zweyten Clavicymbal, und den ihm zugeordneten Violoncellisten, bequemen Platz. [*)]

14. §. Bey einer zahlreichen Musik, die entweder in einem Saale, oder sonst an einem großen Orte, wo kein Theater ist, aufgeführet wird, kann die Spitze des Clavicymbals gegen die Zuhörer gerichtet werden. Damit keiner der Musicirenden den Zuhörern den Rücken zukehre: so können die ersten Violinisten, nahe am Clavicymbal, in einer Reihe nach einander hin stehen, und zwar der Anführer, bey dem Clavieristen, welcher die beyden mit ihm spielenden Baßinstrumente zu beyden Seiten neben sich hat, zur rechten Hand. Die zweyte Violine kann hinter die erste, und hinter diese, die Bratsche kommen. Neben die Bratsche, zur Rechten, stelle man in eben der Reihe die Hoboen, und hinter diese Reihe die Waldhörner, und die übrigen Bässe. Die Flöten, wenn

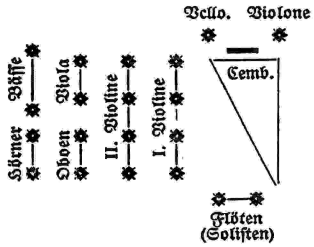
---

[*) Die von Quantz in diesem und im folgenden § vorgeschlagene Orchesteraufstellung ergiebt somit folgendes Bild:

Theateraufstellung.



Konzertaufstellung.



S. dazu den von Rousseau im Dictionnaire de musique mitgeteilten Situationsplan des Dresdener Opernorchesters i. J. 1754.]

sie etwas zu concertiren haben, schicken sich am besten bey die Spitze des Clavicymbals, vor die erste Violine, oder auf die linke Seite des Flügels. Denn wegen der Schwäche ihres Tones, würden sie, wenn sie weiter zurück stünden, nicht gehöret werden. Eben denselben Platz können auch die Sänger nehmen: weil sie sonst, wenn sie sich hinter den Clavieristen stellen, und aus der Partitur singen, nicht nur den Violoncellisten und Contraviolonisten hindern, sondern auch, wenn sie sich etwan wegen blöden Gesichts bücken müssen, das Athemholen verhindern, und die Stimme unterdrücken.

15. §. Bey einer kleinen Kammermusik kann der Clavicymbal an die Wand gesetzet werden, die seinem Spieler zur linken Hand ist: doch so weit von derselben abgerücket, daß alle accompagnirenden Instrumentisten, die Bässe ausgenommen, zwischen ihm und der Wand Platz haben. Sind nur vier Violinen vorhanden, so können dieselben in einer Reihe, [185] an dem Clavicymbal hin, und die Bratsche hinter denselben stehen. Sind aber der Violinen sechs oder acht, so würde es besser seyn, wenn die zweyte Violine hinter die erste, und die Bratsche hinter die zweyte Violine gestellet würde: damit die Mittelstimmen nicht vor der Hauptstimme hervor ragen: weil solches eine üble Wirkung thut. Die Concertisten können, in diesen Fällen, ihren Platz vor dem Flügel auf solche Art nehmen, daß sie die Begleiter seitwärts im Gesichte haben.

16. §. Wer eine Musik gut aufführen will, muß drauf sehen, daß er ein jedes Instrument, nach seinem Verhältniß, gehörig besetze, und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme. Ich will ein Verhältniß vorschlagen, welches, wie ich dafür halte, zureichend, und am besten getroffen seyn wird. [*)] Den **Clavicymbal** verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey.

[*) Das Folgende ist seiner Wichtigkeit halber von Qu. selbst in fettem Drucke wiedergegeben und verdient als Fingerzeig für die Orchesterbesetzung bei Aufführungen älterer Musik heute nicht mindere Beachtung wie früher, obwohl sich das Klangverhältnis zwischen Violine und Bratsche (= 4 (6) : 1, s. später XVII. Hauptst. III. Abschn. 11. §.) geändert hat. Die Widersinnigkeit, ältere Musik mit dem großen modernen Orchester auszuführen, wird durch Qu.' Bemerkungen scharf beleuchtet. Die unbedingte Mitwirkung eines Akkompagnementinstruments (Cembalo, Klavier, Flügel), von Qu. schon oben S. 120 zugestanden, faßt Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (II, 2), in die Worte „Man kann ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen". Ueber die ältere Akkompagnementspraxis im allgemeinen s. u. a. F. Chrysander, Jahrbücher für mus. Wissenschaft, I 1863, 408 ff.; II 1867, 249 ff.; Ph. Spitta, J. S. Bach, I 1873, 827 ff.; H. Kretzschmar, Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, Jahrb. der Musikbibl. Peters 1900; M. Seiffert, Cembalo oder Flügel?, Neue Zeitschrift f. Musik, 71. Jahrg. Nr. 10; derſ., Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen, Bachjahrbuch 1904. Hinweise auf die stilgetreue Besetzung und Orchester-Aufstellung bei modernen Aufführungen in M. Seifferts praktischen Ausgaben Händelscher Orgel- und Streichkonzerte (Breitkopf & Härtel).]

Zu vier Violinen nehme man: eine Bratsche, einen Violoncell, und einen Contraviolon, von mittelmäßiger Größe.

Zu sechs Violinen: eben dasselbe, und noch einen Basson.

Zu acht Violinen gehören: zwo Bratschen, zweene Violoncelle, noch ein Contraviolon, der aber etwas größer ist als der erste, zweene Hoboen, zwo Flöten, und zweene Bassons.

Zu zehn Violinen: eben dasselbe, nur noch ein Violoncell mehr.

Zu zwölf Violinen geselle man: drey Bratschen, vier Violoncelle, zweene Contraviolone, drey Bassons, vier Hoboen, vier Flöten, und wenn es in einem Orchester ist, noch einen Flügel mehr, und eine Theorbe.

Die Waldhörner sind, nach Beschaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleinen als großen Musik nöthig.

17. §. Nach dieser Eintheilung, wird es nicht schwer fallen, auch die allerzahlreichste Musik in ein gehöriges Verhältniss zu bringen: wenn man nur die Vermehrung von vieren zu achten, von achten zu zwölfen, u. s. w. in Acht nehmen will. Diese Vorsicht ist um so viel nöthiger, da der gute [186] Erfolg einer Musik, nicht weniger von einer in gehörigem Verhalte stehenden Besetzung der Instrumente, als von der guten Abspielung selbst, abhängt. Manche Musik würde eine bessere Wirkung thun, wenn es nicht an der gut eingetheilten Besetzung fehlete. Denn wie kann eine Musik gut klingen, wo die Hauptstimmen von den Grundstimmen, oder wohl gar von den Mittelstimmen übertäubet und unterdrücket werden, da doch die erstern vor allen andern hervorragen, und die Mittelstimmen am allerwenigsten gehöret werden sollten.

18. §. Ist nun ein Anführer mit allen bisher angeführten Gaben ausgezieret, hat er die nöthige Geschiklichkeit, bey einem Orchester alle die guten Eigenschaften, so von demselben erfodert werden, nicht nur bedürfenden Falls einzuführen, sondern auch zu erhalten: so gereichet es dem Orchester zwar zur Ehre, dem Anführer selbst aber, zu einem ganz besondern Ruhme. Denn weil, wie oben schon gesaget worden, ein Orchester, unter des einen Anführung, bessere Wirkung hervorbringt, als unter des andern seiner: so folget hieraus, daß nicht alle Tonkünstler zum Anführen geschikt sind. Und weil verschiedene, welche, wenn sie gut geführet werden, sehr brav sind, doch zum Anführen selbst nicht die geringste Fähigkeit haben: so kann man daraus die Rechnung machen, wie viel an einem Manne, der alle zu dem Amte eines guten musikalischen Anführers erfoderlichen Eigenschaften besitzt, gelegen sey, und was für große Vorzüge ein solcher in der Musik verdiene.

Des XVII. Hauptſtücks [187]

II. Abſchnitt.

Von den Ripien-Violiniſten insbeſondere.

1. §. So wohl alle Bogeninſtrumente überhaupt, als auch insbeſondere die Violinen, müſſen mit ſolchen Seyten bezogen ſeyn, welche eine, der Größe des Inſtruments gemäße Stärke haben: damit die Seyten weder zu ſtraff, noch zu ſchlapp angeſpannet werden. Wenn ſolche zu dicke ſind, wird der Ton dumpficht, ſind ſie aber zu dünne, ſo wird der Ton zu jung und zu ſchwach. Deswegen muß man ſich hierinne nach dem eingeführten Tone, ob ſolcher tief, oder hoch iſt, richten.

2. §. Was bei richtiger Stimmung der Violine zu beobachten iſt, wird, weil es alle Bogeninſtrumente zuſammen angeht, im letzten Abſchnitte mit abgehandelt.

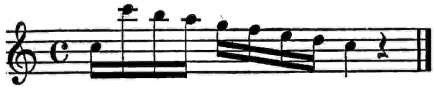
3. §. Bey der Violine und den ihr ähnlichen Inſtrumenten, kömmt es eigentlich, wegen des Vortrages, am meiſten auf den Bogenſtrich an. [*)] Durch denſelben wird der Ton aus dem Inſtrumente entweder beſſer oder ſchlechter herausgebracht, durch denſelben bekommen die Noten ihr Leben, durch denſelben wird das Piano und Forte ausgedrücket, durch denſelben werden die Affecten erreget, durch denſelben wird das Traurige von dem Luſtigen, das Ernſthafte von dem Scherzhaften, das Erhabene von dem Schmeichelnden, und das Modeſte von dem Frechen unterſchieden: mit einem Worte, er iſt das Mittel, wodurch, wie bey der Flöte mit der Bruſt, Zunge und Lippen, die muſikaliſche Ausſprache geſchieht, und wodurch ein Gedanke auf mancherlei Art kann verändert werden. Es verſteht ſich zwar von ſich ſelbſt, daß die Finger das Ihrige auch dazu bey-[188]tragen müſſen, daß man ein gut Inſtrument, und reine Seyten haben müſſe. Allein weil bey allen dieſen Dingen, wenn man noch ſo rein und gut greift, wenn das Inſtrument noch ſo wohl klingend, und

[*) Zum Folgenden vergl. die entſprechenden Kapitel von Leopold Mozarts Violinſchule (1. Aufl. 1756, 2. verm. Aufl. 1770).]

die Seyten noch ſo rein ſind, doch der Vortrag ſehr mangelhaft ſeyn kann, ſo folget daraus natürlich, daß auf den Strich, in Anſehung des Vortrages, das meiſte ankommen müſſe.

4. §. Ich will dieſes durch ein Beiſpiel erläutern. Man ſpiele die Paſſage Tab. XXII. Fig. 1.

[Tab. XXII.] Fig. 1.



in einem gelaſſenen Tempo, mit lauter langen bis zu Ende des Bogens gezogenen Strichen. Man mäßige hernach die Länge des Strichs, und ſpiele eben dieſelben Noten, einmal um das andre immer mit kürzern Strichen. Nachhero gebe man einmal bey einem jeden Striche einen Druck mit dem Bogen, das andremal ſpiele man es abgeſtoßen (staccato), und mit dem Bogen abgeſetzet. [*)] Ungeachtet nun eine jede Note ihren beſondern Strich bekommen hat, ſo wird doch der Vortrag ein jedesmal anders ſeyn. Man verſuche es gleichfalls durch verſchiedene Arten des Schleifens, und ſpiele dieſe acht Noten alle mit einem Striche, oder als wenn zugleich Puncte, nebſt einem Bogen, über den Noten ſtünden, oder zwo Noten mit einem Striche, oder eine geſtoßen, und drey geſchleifet, oder die erſten drey geſchleifet und die vierte geſtoßen, oder die erſte und vierte geſtoßen, und die zweyte und dritte geſchleifet, oder die erſte abgeſetzet, und die folgenden alle zu zwoen und zwoen mit einem Striche geſchleifet: ſo wird der Vortrag eben ſo verſchieden, wie im Vorigen ſeyn.

5. §. Dieſes Exempel kann genug ſeyn, zu beweiſen, wie ſchädlich der Misbrauch des Bogens ſeyn, und wie verſchiedene Wirkungen hingegen ſein rechter Gebrauch hervorbringen könne. Hieraus folget, daß es bey einer Ripienſtimme nicht in der Willkühr des Violiniſten, oder irgend eines andern Bogeninſtrumentiſten ſtehe, die Noten nach ſeinem Gefallen zu ſchleifen oder abzuſtoßen, ſondern daß er verbunden ſey, dieſelben mit dem Bogen ſo zu ſpielen, wie ſie der Componiſt, an denen Orten, die von der gemeinen Art abgehen, angezeiget hat.

Man merke hier beyläufig, daß, wenn viele Figuren in einerley Art nach einander folgen, und nur die erſte davon mit Bogen bezeichnet iſt, man auch die übrigen, ſo lange keine andere Art Noten vorkömmt, eben ſo ſpielen müſſe. Auf gleiche Art verhält ſichs mit den Noten, worüber Striche ſtehen. Wenn nur etwa zwo, [189] drey oder vier

[*) Vgl. hierzu die Anweiſungen Tartinis in dem bekannten Briefe an Mad. Lombardini-Sirmen, abgedruckt bei J. A. Hiller, Lebensbeſchreibungen berühmter Tonkünſtler (1784) und W. J. v. Waſielewski, Die Violine und ihre Meiſter (4. Aufl. 1904, S. 145 ff.)]

Noten damit bezeichnet ſind: ſo werden doch die übrigen Noten die darauf folgen, und von ſelbiger Art und Geltung ſind, ebenfalls staccato geſpielet. Ohne dieſes würde nicht allein die verlangte Wirkung nicht hervorgebracht werden, ſondern auch die Gleichheit des Vortrages niemals zu einer Vollkommenheit kommen.

6. §. Es fließt aber hieraus noch weiter, daß die gute Ausnahme des Accompagnements, mehr auf die Violiniſten, als auf die übrigen Inſtrumentiſten ankomme: weil jene die Melodie in ihrer Gewalt alleine haben. Wenn ſie ſchläfrig oder nachläßig ſpielen, können die andern dem Vortrage des Accompagnements gar wenig aufhelfen. Deswegen ſoll auch der Bogenſtrich, als das vornehmſte bey dem Vortrage, in dieſem Abſchnitte zuſammen abgehandelt werden, und in den andern, wird man ſich auf dieſen beziehen.

7. §. Alle Lehren vom Bogenſtriche abzuhandeln, würde nicht dieſes Ortes ſeyn: weil ich hier ſchon einen Leſer, der die Violine, und folglich auch den Strich verſteht, vorausſetze. Ich will alſo nur gewiſſe zweifelhafte, und ſolche Stellen unterſuchen, wobey etwas beſonders zu bemerken iſt, welches der Componiſt nicht allezeit andeuten kann. Aus dieſen wird man auf die meiſten andern ähnlichen Fälle ſchließen können. Darauf will ich zeigen, was für eine Art von Striche bey jeder Art von Stücken herrſchen ſoll. Und endlich will ich das, was weiter noch dabey zu beobachten iſt, mit beybringen.

8. §. Die Haupteigenſchaft eines gut geführten Bogenſtrichs iſt demnach: daß die Noten, ſo in den Hinauf- oder Herunterſtrich gehören, ſo viel als möglich iſt, auch alſo geſpielet werden.

Wenn etliche Noten auf einerley Tone vorkommen, und mit ſynkopirten Noten vermiſchet ſind, muß eine jede ihren beſondern Strich haben, oder der Bogen muß nach der ſynkopirten Note abgeſetzet werden, ſ. Tab. XXII. Fig. 2.

[Tab. XXII.] Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

Wollte man die Achttheile hier ohne Wiederholung oder ohne Abſetzen des Bogens ſpielen: ſo würden ſolche nicht allein ſehr ſchläfrig klingen, ſondern es würde auch ein ganz andrer Sinn daraus entſtehen. Die aus Acht- oder Sechzehntheilen beſtehenden geſchwinden Noten dieſer Art, müſſen gleichfalls nicht mit einem Drucke des Bogens [190] markiret werden, ſondern durch deſſelben Wiederholung ihre Lebhaftigkeit bekommen.

Dieſe Achttheile: ſ. Tab. XXII. Fig. 3. müſſen alle mit dem Bogen markiret und kurz geſpielet werden, und wenn Vorſchläge auf dergleichen Noten folgen, muß die Note vor dem Vorſchlage ebenfalls mit dem Bogen abgeſetzet

werden: um die zwo Noten, ſo auf eben dem Tone ſtehen, deutlich und unterſchieden hören zu laſſen.

Wenn im geſchwinden Zeitmaaße auf ein Viertheil im Niederſchlagen etliche Achttheile oder Sechzehntheile folgen, es ſey auf einerley Tone, oder im Springen, ſo thut es gute Wirkung, wenn das Viertheil im Herunterſtriche markiret, und der Bogen abgeſetzet wird: damit das folgende Achttheil ebenfalls im Herunterſtriche geſpielet werden könne, ſ. Tab. XXII. Fig. 4. bey C, C, und D, G.

Wenn zwo Noten auf eben demſelben Tone vorkommen, und kein Bogen darüber ſteht, ſ. Tab. XXII. Fig. 5.

[Tab. XXII.] Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10.

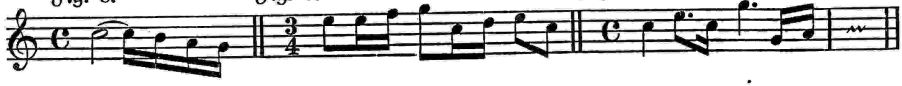


Fig. 11. Fig. 12.

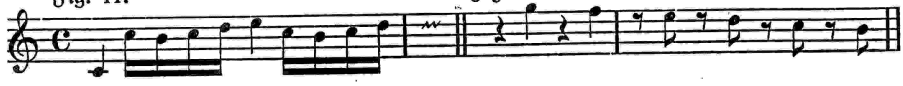
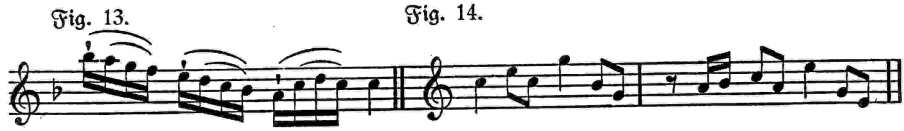


Fig. 13. Fig. 14.



ſo müſſen ſolche nicht zuſammen gebunden, ſondern durch den Bogenſtrich unterſchieden werden.

Bey dieſer Art Noten: ſ. Tab. XXII. Fig. 6 muß die letzte im Tacte mit dem Bogen ein wenig abgeſetzet werden, um ſolche von der im Niederſchlage abzuſondern. Die zweyte Note im Tacte, ſo an die erſte geſchleifet wird, kann man etwas ſchwächer als die übrigen ausdrücken.

In luſtigen und geſchwinden Stücken, muß das letzte Achttheil von einem jeden halben Tacte, mit dem Bogen markiret werden, ſ. Tab. XXII. Fig. 7 das erſte G, das zweyte E, und das F.

Wenn eine kurze Note an eine lange gebunden iſt, ſ. Tab. XXII. Fig. 8. ſo muß die lange Note, und nicht die kurze, durch einen Druck mit dem Bogen markiret werden.

Wenn auf ein Achttheil zwey Sechzehntheile folgen, ſo muß das Achttheil mit dem Bogen markiret, und abgeſetzet werden, als wenn ein Strich darüber ſtünde, ſ. Tab. XXII. Fig. 9.

Bey Fig. 10. werden, im Allegro, die zweyte und dritte Note im Hinaufſtriche, jedoch bey dem Puncte mit einem Einhalten oder Abſatze gemacht, die folgenden zwey G aber bekommen beyde den Herunterſtrich.

Bey Fig. 11. wird der Herunterſtrich bey dem zweyten C wiederholet, und ſo auch bey dem C, nach dem E im vierten Viertheile. Eben dergleichen geſchieht, wenn nach einer weißen Note Sechzehntheile folgen. Beſteht aber das erſte und dritte Viertheil aus vier Sechzehntheilen: ſo muß [191] muß alsdenn, nach dem zweyten und dritten Viertheile, der Bogen abgeſetzet, und wiederholet werden.

Bey Viertheilen, oder Achttheilen, ſo mit Pauſen von eben der Geltung vermiſchet ſind, da die Pauſen voran ſtehen, und in den Niederſchlag kommen, ſ. Tab. XXII. Fig. 12. muß jede Note mit dem Hinaufſtriche geſpielet werden.

Im geſchwinden Zeitmaaße, ſpielet man bey der Art Noten: ſ. Tab. XXII. Fig. 13. die erſte im Herunterſtriche, die folgenden drey aber im Hinaufſtriche. Im langſamen Tempo hingegen, iſt die Wirkung viel reizender, wenn alle vier Noten in einem Striche, jedoch mit einer kleinen Abſetzung des Bogens nach der erſten Note, vorgetragen werden. Die folgenden vier Noten werden auf gleiche Weiſe im Hinaufſtriche genommen. Bei der erſten Art, im Geſchwinden, wird ein Strich über die erſte, und ein Bogen über die drey folgenden, bey der zweyten Art, im Langſamen, aber, noch ein Bogen mehr über vier Noten geſetzet, wie dieſes Exempel ausweiſet.

9. §. Die Noten bei Fig. 14. Tab. XXII. werden Strich vor Strich geſpielet, und nicht mit Wiederholung des Herunterſtrichs, es muß aber das G im erſten Tacte eben einen ſolchen Druck im Hinaufſtriche bekommen, wie das erſte C im Herunterſtriche, und ſo auch im zweyten Tacte das G.

Auf gleiche Art werden bey Fig. 15. Tab. XXII.

[Tab. XXII.] Fig. 15. Fig. 16.

die Noten ebenfalls Strich vor Strich geſpielet: jedoch mit dem Unterſchiede, daß die vierte Note den Druck bekomme, wie die erſte.

Die Noten, Tab. XXII. Fig. 16. können auf zweyerley Art, gleich gut vorgetragen werden: wenn nämlich der Violiniſt im Hinaufſtriche ſo geübet iſt, wie im Herunterſtriche. Entweder kann man jede Note dieſes Exempels mit einem eigenen Striche verſehen, oder man mache das erſte A und C im Hinauf-

ſtriche, jedoch beyde Noten wohl und kurz markiret: ſo wird zwar die Wirkung gleich gut ſeyn, die letztere Art vorzutragen aber, iſt bey vielen andern und neuern Vorfällen ſehr nützlich.

Der Beweis hiervon iſt gleich im folgenden Exempel Tab. XXII. Fig 17.

[Tab. XXII.] Fig. 17.

Fig. 18.

Fig. 19.

zu finden. Hier muß, der Folge wegen, das E und G im erſten, und das G und H im zweyten Tacte, im Hinaufſtriche geſpielet werden: wenn anders die Ausnahme gut ſeyn ſoll. [192]

Eben dieſe Beſchaffenheit hat es mit denen Noten Tab. XXII. Fig. 18. wenn nämlich das Tempo ſehr geſchwind iſt, beſonders wenn die Noten auseinander liegen, wie bey den zweenen letzten Tacten. Es ermüdet dieſe Art auch bey weitem nicht ſo, als wenn Note vor Note geſtrichen wird.

Dieſe Art Noten: ſ. Tab. XXII. Fig. 19. können auf zweyerley Art ausgeführet werden. Einmal Strich vor Strich, ohne Wiederholung des Bogens, wenn nämlich das Tempo ſehr geſchwind iſt, und keine Paſſagien von Sechzehntheilen mit untermiſchet ſind. Findet ſich aber dieſe Vermiſchung, ſo muß nach der dritten Note, im erſten Tacttheile, der Bogen abgeſetzet und wiederholet werden. Und weil in dieſer Tactart, die Begleitung mehrentheils ſo beſchaffen iſt, wie in einem Siciliano, nämlich hinkend, oder alla Zoppa [*)], da nach einem jeden Viertheile ein Achttheil folget, welches im geſchwinden Zeitmaaße etwas hebend geſpielet werden muß, ſo ſey man bemühet, dieſen Noten das rechte Gewicht zu geben, und hüte ſich, daß man dem Viertheile nicht etwas abbreche, und ſolches dem folgenden Achttheile zulege: denn dadurch würden die Viertheile und Achttheile einander faſt gleich, und der Sechsachttheiltact, in den Zweyviertheiltact verwandelt werden. Noch mehr hüte man ſich das Viertheil zu lang, und das Achttheil zu kurz zu machen: ſonſt würde es ſcheinen als wären es punctirte Noten in einer geraden Tactart. Um aber beydes zu vermeiden, darf man ſich nur bey dem Viertheile zwey Achttheile, von der Geſchwindigkeit des folgenden Achttheils, in Gedanken vorſtellen, ſo wird man dieſe Fehler nicht begehen.

*) [Zoppo = lahm, hinkend.]

10. §. Die oben erfoderte gleiche Stärke und Uebung des Hinaufſtrichs ſo wohl als des Herunterſtrichs, iſt, bey der itzigen muſikaliſchen Schreibart, höchſtnöthig. Denn wer dergleichen ins feinere gebrachte Gedanken, ſo darinne vorkommen, ſpielen will, und den obigen Vortheil nicht hat, der wird anſtatt eines gefälligen und leichten Vortrages, nichts als eine widrige Härte hören laſſen.

11. §. Um aber den Bogenſtrich egal, und ſich ſeiner im Hinauf- und Herunterziehen gleich mächtig zu machen, nehme man eine Gique, oder Canarie, im Sechsachttheiltacte,worinne lauter eingeſchwänzete Noten befindlich ſind, und hinter der erſten von dreyen ein Punct ſteht, zur Uebung vor. Man gebe jeder Note ihren beſondern Strich, ſo daß die erſte und [193] dritte Note einer jeden Figur, ohne Wiederholung des Bogens, bald in den Herunter- bald in den Hinaufſtrich komme: die Note nach dem Puncte aber, ſpiele man allezeit ſehr kurz und ſcharf. Oder man übe ein Stück von oben gedachter Tactart, in welchem der erſte Tacttheil aus vier Noten, nämlich, zwey Sechzehntheilen anſtatt des mittelſten Achttheils, der zweyte aber aus drey Noten beſtehe, damit in einem jeden Tacte, eine ungerade Zahl von Noten vorkomme.

Nachher verſuche man eben daſſelbe Stück, ohne Puncte, doch ohne Wiederholung des Bogens, wie Triolen, oder wie geſchwinde Achttheile im Sechsachttheiltacte.

Man nehme ferner ein Exempel im ſchlechten Tacte vor, da entweder auf ein jedes Viertheil vier Sechzehntheile, oder auf ein jedes Achttheil zwey Sechzehntheile folgen, die Noten auch bald ſpringend, bald ſtufenweiſe gehen. Mit dieſer Uebung fahre man ſo lange fort, bis man wahrnimmt, daß die Figuren, welche ſich mit dem Hinaufſtriche anfangen, eben ſo klingen, als die mit dem Herunterſtriche. Man wird durch eine ſolche Uebung einen großen Nutzen verſpüren, und den Arm zu allem was vorkommen kann, geſchickt machen. Denn obwohl gewiſſe Noten, nothwendig im Herunterſtriche genommen werden müſſen, ſo kann doch ein erfahrner Violiniſt, der den Bogen vollkommen in ſeiner Gewalt hat, dieſelben ebenfalls im Hinaufſtriche gut ausdrücken. Doch aber muß auch nicht ein jeder, aus dieſer Freyheit des Bogens, einen Misbrauch machen: weil bey gewiſſen Gelegenheiten, wenn nämlich eine Note vor der andern eine beſondere Schärfe erfodert, dennoch der Herunterſtrich vor dem Hinaufſtriche einen Vorzug behält.

12. §. Im Adagio, müſſen die ſchleifenden Noten, nicht mit dem Bogen gerücket, oder tockiret werden, es wäre denn, daß zugleich Puncte unter dem Bogen über den Noten ſtünden, ſ. Tab. XXII. Fig. 20.

[Tab. XXII.] Fig. 20. Fig. 21.

Fig. 22. Fig. 23.

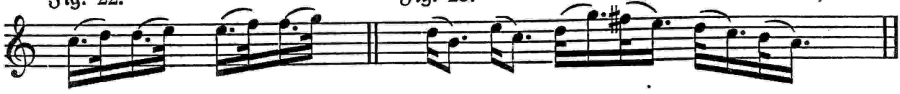


Fig. 24. Fig. 25.

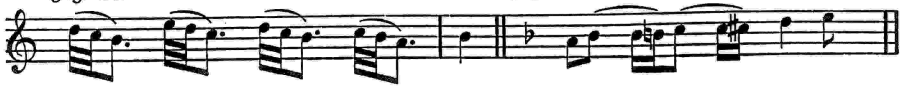
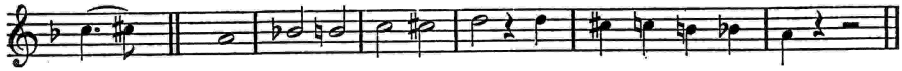


Fig. 26. Fig. 27.



Es müſſen auch keine ſogenannten pincemens dabey angebracht werden, am wenigſten wenn ſie nicht angedeutet ſind: damit der Affect, den die ſchleifenden Noten ausdrücken ſollen, auf keine Weiſe verhindert werde. Stehen aber an ſtatt der Puncte. Striche, wie bey den zwo letzten Noten in dieſem Exempel zu erſehen iſt, ſo müſſen die Noten in einem Bogenſtriche ſcharf geſtoßen werden. Denn, wie zwiſchen den Strichen und Puncten, wenn auch kein Bogen darüber ſteht, ein Unterſchied zu machen iſt: daß nämlich die Noten mit den Strichen abgeſetzt, die mit den Puncten aber, [194] nur mit einem kurzen Bogenſtriche, und unterhalten geſpielet werden müſſen: ſo wird auch ein gleicher Unterſchied erfodert, wenn Bogen drüber ſtehen. Die Striche aber kommen mehr im Allegro als im Adagio vor.[*]

Wenn dieſe Art von Sechzehntheilen: ſ. Tab. XXII. Fig. 21. im langſamen Zeitmaaße, ſchön vorgetragen werden ſollen, ſo muß allezeit das erſte von zweyen, ſo wohl im Zeitmaaße, als in der Stärke, ſchwerer ſeyn als das folgende: und hier muß das H im dritten Tactgliede bey nahe ſo geſpielet werden, als wenn hinter dem H ein Punct ſtünde.

13. §. Wenn im Adagio über punctirten Noten, Bogen ſtehen, ſ. Tab. XXII. Fig. 22, ſo muß die Note nach dem Puncte nicht geſtoßen, ſondern durch ein verlierendes Piano, an die erſte geſchleifet werden.

Wenn hinter der zweyten Note ein Punct ſteht, muß die erſte, im Allegro, ſie mag zwey- oder dreygeſchwänzet ſeyn, ſehr kurz, und mit dem Bogen ſtark geſpielet, die mit dem Puncte aber gemäßiget, und mit dem Bogen bis zur folgenden unterhalten werden. Im Adagio muß die erſte ebenfalls ſo kurz, wie im Allegro, doch ohne ſolche Stärke geſpielet werden, ſ. Tab. XXII. Fig. 23. Wenn dieſe Noten ihre rechte Wirkung thun ſollen, ſo muß allezeit zu zwoen und zwoen der Bogen wiederholet werden, ſo daß immer zwo, nicht aber vier auf einen Strich kommen.

[*) S. dazu § 27 dieſes Abſchnitts.]

Mit der, Tab. XXII. Fig. 24. befindlichen Art Noten, hat es gleiche Bewandtniß. Nur muß man ſich dabey, nicht eines langen, haſtigen, und ſchleppenden, ſondern eines gelaſſenen, und kurzen Bogenſtrichs bedienen: Sonſt würde der Ausdruck zu frech und widerwärtig klingen.

In langſamen Stücken, müſſen die mit Puncten verſehenen Achttheile und Sechzehntheile mit einem ſchweren Striche und unterhalten oder nouriſſant geſpielet werden. Den Bogen muß man nicht abſetzen, als wenn anſtatt der Puncte Pauſen ſtünden. Die Puncte müſſen bis zu dem äußerſten Ende ihrer Geltung gehalten werden: damit es nicht ſcheine, als ob einem die Zeit darüber lang werde, und das Adagio ſich nicht in ein Andante verwandele. Wenn Striche drüber ſtehen. ſo bedeuten ſolche. daß die Noten markiret werden müſſen. Die nach dem Puncte kommenden doppelt geſchwänzten Noten, müſſen ſo wohl im langſamen als geſchwinden Zeitmaaße. allezeit ſehr kurz und ſcharf geſpielet werden: weil die punctirten Noten. überhaupt etwas Prächtiges und Erhabenes ausdrücken, daher eine jede Note, ſofern keine Bogen darüber ſtehen, [195] ihren beſondern Bogenſtrich erfodert, weil ſonſt nicht möglich iſt, die kurze Note nach dem Puncte, durch einen Ruck des Bogens ſo ſcharf auszudrücken: als es durch einen neuen Hinaufſtrich geſchehen kann.

14. §. Wenn im langſamen Zeitmaaße kleine halbe Töne unter den Geſang vermiſchet ſind, ſ. Tab. XXII. Fig. 25. ſo müſſen diejenigen, ſo durch ein Kreuz oder Wiederherſtellungs-Zeichen erhöhet ſind, etwas ſtärker als die übrigen gehöret werden, welches durch ſtärkeres Aufdrücken des Bogens, bey Seyteninſtrumenten, bei dem Singen und den Blasinſtrumenten aber, durch Verſtärkung des Windes bewerkſtelliget werden kann. Wenn zwo Noten vorkommen, deren letzte um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget wird, die aber einen Bogen über ſich haben, ſ. Tab. XXII. Fig. 26. ſo thut es beſſere Wirkung, wenn die zweyte Note mit dem folgenden Finger genommen, und zugleich der Bogenſtrich zu derſelben verſtärket wird, als wenn man ſie durch das Hinauf- oder Herunterſchieben des Fingers angeben wollte. Denn im Langſamen muß es klingen, als wenn es nur eine Note wäre. Ueberhaupt merke man, daß auch bey einem geſchwinden Zeitmaaße, wenn etliche Noten zu Viertheilen oder halben Tacten durch das Erhöhungszeichen erhöhet, oder durch das b erniedriget werden, beſonders wenn dergleichen etliche ſtufenweiſe nach einander, entweder auf- oder abwärts folgen, ſ. Tab. XXII. Fig. 27. man dieſelben unterhalten, und mit mehrerer Stärke und Kraft als andere ſpielen müſſe.

15. §. Mit gleicher Stärke und Unterhaltung des Tones müſſen auch diejenigen langen Noten geſpielet werden, welche unter geſchwinde und lebhafte gemiſchet ſind. Z. E. ſ. Tab. XXII. Fig. 28. [S. nächſte Seite.]

[Tab. XXII.

Fig. 28. Fig. 29.

Fig. 30. Fig. 31. Fig. 32.

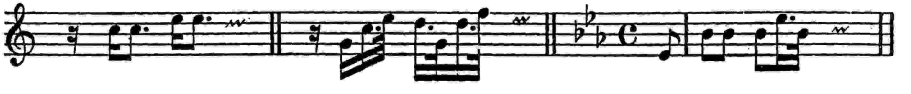
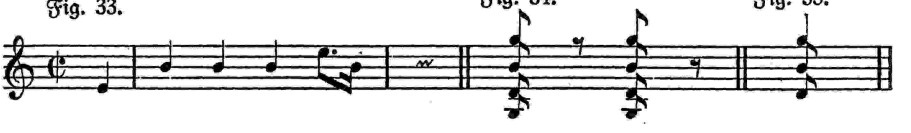


Fig. 33. Fig. 34. Fig. 35.



16. §. Wenn nach einer langen Note, und kurzen Pauſe, dreygeſchwänzte Noten folgen, ſ. Tab. XXII. Fig. 29. ſo müſſen die letztern allezeit ſehr geſchwind geſpielet werden, es ſey im Adagio oder Allegro. Deswegen muß man mit den geſchwinden Noten, bis zum äußerſten Ende des Zeitmaaßes warten, um das Gleichgewicht des Tactes nicht zu verrücken.

Wenn im langſamen Allabreve, oder auch im gemeinen geraden Tacte, eine Sechzehntheilpauſe im Niederſchlage ſteht, worauf punctirte Noten, ſ. Tab. XXII. Fig. 30. 31., folgen, muß die Pauſe angeſehen werden, als wenn entweder noch ein Punct, oder noch eine halb ſo viel geltende [196] Pauſe dahinter ſtünde und die darauf folgende Note, noch einmal mehr geſchwänzet wäre.

17. §. Wenn ein langſames und trauriges Stück mit einer Note im Aufheben des Tactes anfängt, ſie ſey ein Achttheil im gemeinen geraden, oder ein Viertheil im Allabrevetacte, ſ. Tab. XXII. Fig. 32. 33, ſo muß dieſelbe Note nicht ſo haſtig und ſtark, ſondern mit einer gelaſſenen und langſamen Bewegung des Bogens, auch mit zunehmender Stärke des Tones, angegeben werden: um den Affect der Traurigkeit gehörig auszudrücken. Man muß ſich aber bey einer ſolchen Note nicht länger aufhalten als es das Zeitmaaß erfodert, damit die übrigen Inſtrumentiſten dadurch das rechte Tempo gleich faſſen können. Im weitern Fortgange des Stücks, kann man mit dergleichen langſamen Noten eben ſo verfahren.

18. §. Die gebrochenen Accorde, wo drey oder vier Seyten mit einem Bogenſtriche auf einmal berühret werden, ſind von zweyerley Art, ſ. Tab. XXII.

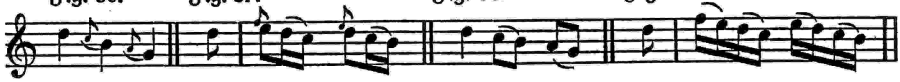
Fig. 34. 35. Bey der einen, wenn eine Pauſe folget, muß der Bogen abgeſetzet werden: bey der andern aber, wenn keine Pauſe folget, bleibt der Bogen auf der oberſten Seyte liegen. Bey beyden Arten, müſſen die unterſten, ſo wohl im langſamen als geſchwinden Tempo, nicht angehalten, ſondern geſchwind nach einander berühret werden: damit es nicht klinge, als wenn es, durch einen Accord gebrochene, Triolen wären. Und weil dieſe Accorde gebrauchet werden, das Gehör unvermuthet durch eine Heftigkeit zu überraſchen, ſo müſſen diejenigen, auf welche Pauſen folgen, ganz kurz, und mit der größeſten Stärke des Bogens, nämlich mit ſeinem unterſten Theile geſpielet werden, und ſo viel als deren nach einander folgen, jeder mit dem Herunterſtriche.

19. §. Von der verſchiedenen Art der Vorſchläge, und ihrem Zeitmaaße, iſt zwar bereits im VIII. Hauptſtücke gehandelt worden. Weil aber nicht ein jeder Violiniſt die Art des Zungenſtoßes verſteht, um den Bogenſtrich darnach einzurichten: ſo iſt nöthig, hier dieſer wegen eine Erklärung beyzufügen, und überhaupt eine Regel feſte zu ſetzen, nämlich: Eine jede vorgeſetzte kleine Note, ſie ſey lang oder kurz, erfodert ihren beſondern Bogenſtrich, und muß niemals an die **vorgehende** Hauptnote geſchleifet werden, weil ſie anſtatt der **folgenden** Hauptnote angeſtoßen [197] wird. Die Ueberzeugung davon iſt aus der Singmuſik zu nehmen. Man wird finden, daß ein Sänger, woferne er bey ſolcher Gelegenheit Worte auszuſprechen hat, diejenigen Sylben, ſo unter die Hauptnoten gehören, nicht unter denſelben, ſondern unter den vorhaltenden kleinen Noten ausſpricht.

20. §. Die langen Vorſchläge, ſo ihre Zeit mit der folgenden Note theilen, muß man im Adagio, ohne ſie zu markiren, mit dem Bogen an der Stärke wachſen laſſen, und die folgende Note ſachte dran ſchleifen, ſo daß die Vorſchläge etwas ſtärker, als die darauffolgenden Noten klingen. Im Allegro hingegen kann man die Vorſchläge ein wenig markiren. Die kurzen Vorſchläge, zu welchen die, ſo zwiſchen den unterwärts gehenden Terzenſprüngen ſtehen, gerechnet werden, müſſen ganz kurz und weich, und ſo zu ſagen nur wie im Vorbeygehen berühret werden. Z. E. dieſe, ſ. Tab. XXII. Fig. 36. 37.

[Tab. XXII.]

Fig. 36. Fig. 37. Fig. 38. Fig. 39.



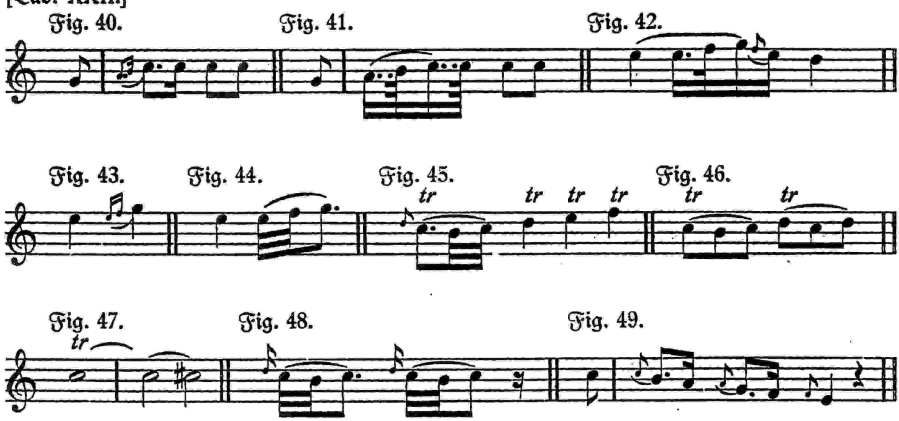
dürfen nicht angehalten werden, zumal im langſamen Tempo: ſonſt klingt es, als wenn ſie mit ordentlichen Noten ausgedrücket wären, wie Fig. 38. 39. zu erſehen iſt. Dieſes aber würde nicht nur dem Sinne des Componiſten, ſondern

auch der franzöſiſchen Art zu ſpielen, von welcher dieſe Vorſchläge doch ihren Urſprung haben, zuwider ſeyn. Denn die kleinen Noten gehören noch in die Zeit der vorhergehenden Note, und dürfen alſo nicht, wie bey dem zweyten Exempel ſteht, in die Zeit der folgenden kommen.

21. §. Wenn im langſamen Tempo zwo kleine eingeſchwänzte Nötchen vorkommen, hinter deren erſterer ein Punct ſtehet, ſ. Tab. XXII. Fig. 40, ſo bekommen ſelbige die Zeit von der darauffolgenden Hauptnote, die Hauptnote ſelbſt aber, nur die Zeit von dem Puncte. Sie müſſen mit viel Affect geſpielet, und auf die Art ausgedrücket werden, wie die Noten bey Fig. 41. zeigen. Man muß die mit zweenen Puncten verſehene Note im Herunterſtriche nehmen, und den Ton an Stärke wachſen laſſen, die zwo folgenden, durch ein verlierendes Piano, an die erſte ſchleifen, die letzte kurze aber mit dem Hinaufſtriche wieder erheben.

22. §. Wenn aber dergleichen Manieren mit ordentlichen Noten ausgedrücket ſind, ſ. Tab. XXII. Fig. 42. ſo müſſen ſelbige, in einem Ritornell,

[Tab. XXII.]



nach ihrer gehörigen Geltung geſpielet werden: zumal wenn die Stimme mehr als einmal beſetzet iſt, oder wenn eine andre Stimme dieſelbe Figur [198] in Terzen oder Sexten, mit der erſten auf gleiche Art mit machet. Die erſtern Noten, worüber ein Bogen ſteht, müſſen im Herunter- und die zwo letztern, im Hinaufſtriche genommen werden.

23. §. Die zwo kleinen zweygeſchwänzten Noten, ſ. Tab. XXII. Fig. 43. welche mehr im franzöſiſchen als italiäniſchen Geſchmacke üblich ſind, müſſen nicht ſo langſam wie die oben beſchriebenen, ſondern präcipitant geſpielet werden, wie Fig. 44. zu erſehen iſt.

24. §. Von den Trillern iſt im IX. Hauptſtücke überhaupt gehandelt worden: weswegen ich mich hier darauf beziehe. Hier will ich noch anmerken, daß, wenn über etliche geſchwinde Noten Triller geſchrieben ſind, der Vor- und Nachſchlag, wegen Kürze der Zeit, nicht allezeit ſtatt finde: ſondern daß öfters nur halbe Triller geſchlagen werden. Iſt der Vor- und Nachſchlag nur bey der erſten Note angezeiget, ſ. Tab. XXII. Fig. 45. ſo verſteht ſich, daß man die folgenden Triller auf gleiche Art ſchlagen müſſe.

Steht ein Triller über einer Triole, ſ. Tab. XXII. Fig. 46. ſo machen die zwo letzten Noten den Nachſchlag aus.

Wenn etliche Noten, auf eben dem Tone, an einander gebunden ſind, und über der erſten ein Triller ſteht, muß der Triller bis zum Ende, ohne Wiederholung des Bogenſtrichs unterhalten werden: ſ. Tab. XXII. Fig. 47.

Wenn vor zwo geſchwinden Noten ein Vorſchlag, und hinter der dritten ein Punct ſteht, ſ. Tab. XXII. Fig. 48. ſo muß dieſe Figur bis an die letzte Note, in einem Bogenſtriche, ſehr geſchwind und präcipitant geſpielet werden. Steht aber an ſtatt des Puncts eine Pauſe, ſo wird der Bogen abgeſetzet.

Wenn vor punctirten Noten Vorſchläge ſtehen, ſ. Tab. XXII. Fig. 49. ſo müſſen weder Triller noch Mordanten angebracht werden. Stehen aber über dergleichen Noten, ſie mögen ſteigend oder fallend ſeyn, Triller, oder, anſtatt der Puncte, Pauſen: ſo verſteht ſich, daß man die Triller ohne Nachſchlag mache, und bey den Puncten den Bogen abſetze.

Wenn alle Inſtrumente mit dem Baſſe im Uniſon gehen, das iſt, alle eben dieſelben Noten ſpielen die der Baß ſpielet, es mag eine oder mehrere Octaven höher ſeyn, ſo thut ein langſamer Triller, wenn er von allen [199] in einerley Geſchwindigkeit geſchlagen wird, beſſere Wirkung, als ein ganz geſchwinder. Denn die ſehr geſchwinde Bewegung, wenn ſie mit vielen Inſtrumenten zugleich geſchieht, verurſachet mehr Verwirrung als Deutlichkeit, beſonders an einem Orte wo es ſchallet. Deswegen muß man alsdenn die Finger, in einer mäßigen Geſchwindigkeit, egal, doch etwas höher als ſonſt aufheben.

25. §. Bis hieher haben wir den Bogenſtrich, an ſich ſelbſt, und wie einzelne Noten in denſelben eingetheilet, und durch ihn ausgedrücket werden müſſen, betrachtet. Nun iſt nöthig abzuhandeln, was für Arten des Bogenſtrichs, ein jedes Stück, ein jedes Zeitmaaß, und eine jede auszudrückende Gemüthsbewegung erfodere. Denn dieſe lehren den Violiniſten, und alle die ſich mit Bogeninſtrumenten beſchäftigen, ob der Strich lang oder kurz, ſchwer oder leicht, ſcharf oder gelaſſen ſeyn ſolle.

26. §. Ueberhaupt iſt anzumerken, daß im Accompagnement, inſonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach Art der Franzoſen geführter, kurzer und articulirter Bogenſtrich, viel beſſere Wirkung thut, als ein italiäniſcher, langer und ſchleppender Strich.

Das Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto, Vivace, erfodern, besonders im Accompagnement, wo man bey dieser Art von Stücken mehr tändelnd als ernsthaft spielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich: doch muß eine gewisse Mäßigung des Tones dabey in Acht genommen werden.

Ist das Allegro mit Unison untermischet, so muß es mit einem scharfen Bogenstriche, und ziemlicher Stärke des Tones gespielet werden.

Ein Allegretto, oder ein Allegro das durch folgende dabey stehende Worte, als: non presto, non tanto, non troppo, moderato, u. s. w. gemäßiget wird, muß etwas ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren, doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche, ausgeführet werden. Die Sechzehntheile im Allegretto, so wie im Allegro die Achttheile, erfodern insonderheit einen ganz kurzen Bogenstrich: und muß derselbe nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit dem Gelenke der Hand gemachet, auch mehr tockiret als gezogen werden, so daß so wohl der Auf- als Niederstrich, durch einen Druck, einerley Endigung bekomme. Die geschwinden Passagien hingegen, müssen mit einem leichten Bogen gespielet werden. [200]

Ein Arioso, Cantabile, Soave, Dolce, poco Andante, wird gelassen, und mit einem leichten Bogenstriche, vorgetragen. Ist auch gleich das Arioso mit verschiedenen Arten von geschwinden Noten untermischet, so verlangt es doch ebenfalls einen leichten und gelassenen Strich des Bogens.

Ein Maestoso, Pomposo, Affettuoso, Adagio spiritoso, will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielet seyn.

Ein langsames und trauriges Stück, welches durch die Worte: Adagio assai, Pesante, Lento, Largo assai, Mesto, angedeutet wird, erfodert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schwersten Bogenstrich.

Ein Sostenuto, welches das Gegentheil von dem weiter unten vorkommenden Staccato ist, und aus einem an einander hangenden ernsthaften harmoniösen Gesange besteht, worinne viele punctirte, zu zwoen und zwoen an einander geschleifete Noten mit angetroffen werden, pfleget man mehrentheils mit dem Worte: Grave zu betiteln. Deswegen muß es mit einem langen und schweren Bogenstriche, sehr unterhalten und ernsthaft, gespielet werden.

In allen langsamen Stücken muß insonderheit das Ritornell, vornehmlich wenn punctirte Noten vorkommen, ernsthaft gespielet werden: damit die concertirende Stimme, wenn solche denselben Gesang zu wiederholen hat, sich von dem Tutti unterscheiden könne. Sind aber schmeichelnde Gedanken mit untermenget, so müssen selbige auf eine angenehme Art vorgetragen werden. Bey allen, insonderheit aber bey langsamen Stücken, müssen sich die Ausführer derselben immer in den Affect des Componisten setzen, und solchen auszudrücken

ſuchen. Hierzu kann nebſt andern, oben beſchriebenen, Erfoderniſſen, auch das Ab- und Zunehmen der Stärke des Tones viel beytragen, wofern es nämlich mit Gelaſſenheit, und nicht durch ein heftiges und unangenehmes Drücken geſchieht. Hätte aber ein ſolches Stück das Unglück, daß der Componiſt bey deſſelben Verfertigung, ſelbſt von wenig oder von gar keinem Affecte gerühret worden wäre: ſo wird freylich, bey aller Mühe der Ausführer, doch kein beſonderer Ausdruck zu erwarten ſeyn.

Von der Art des Strichs, der bey der franzöſiſchen Tanzmuſik zu brauchen iſt, findet man im 58. §. des VII. Abſchnitts dieſes Hauptſtücks, Nachricht. [201]

27. §. Wenn bey einem Stücke: staccato ſteht, ſo müſſen die Noten alle kurz geſpielet, und mit dem Bogen abgeſetzet werden. Da man aber, in gegenwärtigen Zeiten, ſelten ein Stück von einerley Noten zu ſetzen pfleget, ſondern auf eine gute Vermiſchung derſelben ſieht: ſo werden über diejenigen Noten, welche das ſtaccato erfodern, Strichelchen geſchrieben.

Man muß ſich aber bey dieſen Noten nach dem Zeitmaaße, ob das Stück ſehr langſam, oder ſehr geſchwind geſpielet wird, richten, und die Noten im Adagio nicht eben ſo kurz, als die im Allegro, abſtoßen: ſonſt würden die im Adagio allzutrocken und mager klingen. Die allgemeine Regel ſo man davon geben kann, iſt dieſe: Wenn über etliche Noten Strichelchen ſtehen, müſſen dieſelben halb ſo lange klingen, als ſie an und vor ſich gelten. Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, ein Strichelchen: ſo bedeutet ſolches, nicht nur daß die Note halb ſo kurz ſeyn ſoll, ſondern daß ſie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden muß.

Alſo werden aus Viertheilen, Achttheile, und aus Achttheilen Sechzehntheile u. ſ. w.

Oben iſt geſaget worden, daß bey den Noten über welchen Strichelchen ſtehen, der Bogen von der Seyte etwas abgeſetzet werden müſſe. Dieſes verſtehe ich nur von ſolchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Alſo werden im Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sechzehntheile, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: denn dieſe müſſen zwar mit einem ganz kurzen Bogenſtriche geſpielet, der Bogen aber niemals abgeſetzet, oder von der Seyte entfernet werden. Denn wenn man ihn allezeit ſo weit aufheben wollte, als zum ſogenannten Abſetzen erfodert wird, ſo würde nicht Zeit genug übrig ſeyn, ihn wieder zu rechter Zeit drauf zu bringen, und dieſe Art Noten würden klingen als wenn ſie gehacket oder gepeitſchet würden.

In einem Adagio können die Noten, ſo unter der concertirenden Stimme eine Bewegung machen, wenn auch keine Strichelchen drüber ſtünden, dennoch als ein halb ſtaccato angeſehen, und folglich zwiſchen einer jeden Note, ein klein Stillſchweigen beobachtet werden.

Wenn über den Noten Puncte ſtehen, ſo müſſen ſolche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder geſtoßen. aber nicht abgeſetzet werden. Steht über den

Puncten noch ein Bogen, so müssen die Noten, so viel [202] deren sind, in einem Bogenstriche genommen, und mit einem Drucke markiret werden. [*)]

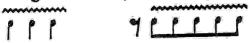
28. §. Nicht allein die richtige Eintheilung der Bogenstriche, nicht allein das zu rechter Zeit zu brauchende starke oder schwache Aufdrücken des Bogens auf die Seyten, sondern auch der Ort an welchem die Seyten damit berühret werden müssen, und was ein jeder Theil des Bogens für Kraft habe, ist denenjenigen zu wissen nöthig, die den Bogen recht führen, und damit gute Wirkungen hervorbringen wollen. Es kömmt viel darauf an, ob der Bogen nahe am Stege, oder weit von demselben geführet wird, auch ob man die Seyten mit dem untersten Theile, mit der Mitte, oder mit der Spitze des Bogens anstreichet. Seine größte Stärke liegt im untersten Theile, der der rechten Hand der nächste ist, die mäßige Stärke liegt in der Mitte, und die schwächste bey der Spitze des Bogens. Wird nun derselbe allzunahe beym Stege geführet, so wird der Ton zwar schneidend und stark, aber auch zugleich dünne, pfeifend, und kratzend: besonders auf der besponnenen Seyte. Denn die Seyten sind ganz nahe am Stege zu stark gespannet: folglich hat der Bogen die Gewalt nicht, dieselben in einen, mit dem übrigen langen Theile der Seyte in gehörigem Verhalte stehenden, gleichen Schwung zu bringen, um die erfoderliche Zitterung der Seyte zu erregen.

Da nun dieses bey der Violine keine gute Wirkung thut: so ist leicht zu erachten, daß es bey der Bratsche, dem Violoncell, und Contraviolon, noch viel schlechter klingen müsse: besonders weil auf diesen Instrumenten die Seyten um so viel dicker und länger sind, als auf der Violine. Um aber darinne die rechte Maaße zu treffen, halte ich dafür, daß, wenn ein guter Violinist, um einen dicken männlichen Ton heraus zu bringen, den Bogen einen Finger breit vom Stege abwärts führet, daß alsdenn der Bratschist die Entfernung von zweenen, der Violoncellist von drey, bis vier, und der Contraviolinist von sechs Fingern breit nehmen müsse. Man merke, daß auf den dünnen Seyten eines jeden Instruments, der Bogen etwas näher am Stege, auf den dicken Seyten aber, etwas weiter von ihm abwärts geführet werden könne.

Will man den Ton in der Stärke wachsen lassen, so kann man, in währendem Streichen, den Bogen fester aufdrücken, und etwas näher zum Stege

---

[*) In den Manuskripten des 18. Jahrhunderts erscheint häufig über Noten von gleicher Bewegung in den (meist begleitenden) Violinstimmen eine Wellenlinie



Sie bedeutet eine leichte Staktierung auf einen Bogenstrich, im Sinne von

Die Annahme, es werde damit eine „Bebung" gefordert, läßt sich nicht nachweisen und widerspricht meist dem Charakter der betr. Stellen.]

führen, wodurch der Ton ſtärker und ſchneidender wird. Bey [203] dem Piano aber, kann der Bogen, auf einem jeden Inſtrumente, noch etwas weiter, als oben geſaget worden, vom Stege abwärts geführet werden: um die Seyten mit der Mäßigung des Bogens deſto leichter in Schwung zu bringen.

29. §. Bey einigen Stücken pfleget man Dämpfer oder **Sordinen** auf die Violine, Bratſche, und den Violoncell zu ſetzen: um ſo wohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Componiſt ein Stück darnach einzurichten weis, eine wütende Gemütsbewegung, als die Verwegenheit, Raſerey und Verzweifelung, deſto lebhafter auszudrücken: wozu gewiſſe Tonarten, als: E moll, C moll, F moll, Es dur, H moll, A dur, und E dur, ein Vieles beytragen können. Die Sordinen werden aus unterſchiedenen Materien, als: Holz, Bley, Meſſing, Blech und Stahl gemachet. Die von Holz und Meſſing taugen gar nichts, weil ſie einen ſchnarrenden Ton verurſachen. Die von Stahl ſind eigentlich die beſten, wenn ſie nur ihr gehöriges, den Inſtrumenten gemäßes Gewicht haben. Die Dämpfer zur Bratſche und zum Violoncell müſſen mit der Größe dieſer Inſtrumente in richtigem Verhalte ſtehen, und folglich immer zu dem einen Inſtrumente größer als zum andern ſeyn. Ich erinnere hier beyläufig, daß die blaſenden Inſtrumentiſten beſſer thun, wenn ſie, anſtatt Papieres oder anderer Sachen, ein Stück feuchten Schwamm in die Oeffnung ihrer Inſtrumente hinein ſtecken, wenn ſie dieſelben dämpfen wollen.

30. §. Bey den Dämpfern iſt zu merken, daß man in langſamen Stücken mit Sordinen, nicht mit der größten Stärke des Bogens ſpielen, und die bloßen Seyten, ſo viel als möglich iſt, vermeiden müſſe. Bey geſchleiften Noten kann man den Bogen etwas feſte aufdrücken. Wenn aber die Melodie eine öftere Wiederholung des Bogens erfodert, ſo thut ein kurzer, und durch einen Druck belebter, leichter Strich, beſſere Wirkung, als ein langer, gezogener, oder ſchleppender Strich: doch muß man ſich hierinne nach der Sache, die man zu ſpielen hat, richten.

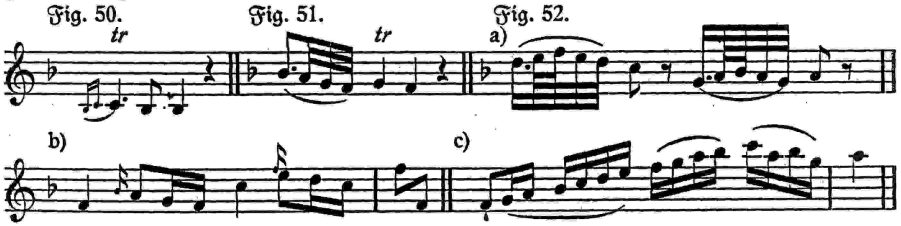
31. §. Dieſe Stelle des Bogens vertreten zuweilen die Finger, durch das Reiſſen oder Kneipen der Seyten, welches das ſogenannte **Pizzicato** iſt. Dieſes machen die meiſten mehrentheils mit dem Daumen. Ich will nicht in Abrede ſeyn, daß ein guter Violiniſt, ſolches nicht auf eine an-[204]genehme Art zu machen, und ſo zu mäßigen wiſſen ſollte, daß man das Aufſchlagen der Seyte auf das Griffbret nicht bemerke. Weil aber nicht ein jeder hierinne eben dieſelbe Geſchiklichkeit beſitzt, indem man öfters wahrnimmt, daß es von manchen ſehr hart klingt, und die darunter geſuchte Wirkung nicht allezeit erfolget: ſo befinde ich für nöthig, meine Meynung hierüber zu entdecken. [Qu. empfiehlt, die Saite beim Pizzikato, um es als natürliche Nachahmung des Lautenſpiels empfinden zu laſſen, nicht mit dem Daumen, ſondern mit dem Zeigefinger ſeitwärts anzureißen. Nur

bei dreiſtimmigen Akkorden könne jener gebraucht werden.] Bey einer kleinen Muſik in der Kammer, dürfen die Seyten nicht zu ſtark geriſſen werden, wenn es nicht unangenehm klingen ſoll.

32. §. Vom Gebrauche der Finger der linken Hand iſt zu merken, daß die Stärke des Aufdrückens derſelben, jederzeit, mit der Stärke des Bogenſtrichs, in rechtem Verhalte ſtehen müſſe. Läßt man den Ton in einer Haltung (tenuta) an der Stärke wachſen: ſo muß auch der Finger, zunehmend aufgedrücket werden. Um aber zu vermeiden, daß der Ton nicht höher werde, muß man den Finger gleichſam unvermerkt zurück ziehen, oder dieſer Gefahr durch eine gute und nicht geſchwinde Bebung abhelfen. Diejenigen, welche die Finger allzuhoch aufheben, pflegen zwar einen ſcharfen Triller zu ſchlagen, ſie ſind aber dabey der Gefahr ausgeſetzet, [205] daß ſie gar leicht falſch, und gemeiniglich zu hoch greifen, beſonders in den Molltönen: wie denn auch bey ihnen das Laufwerk mehrentheils ungleich und nicht rund klingt, weil ſie die Finger, wegen Ungleichheit ihrer Länge, ungleich abwechſeln. Der kleine Finger iſt ohnedem gemeiniglich ſchwächer als die andern drey, deswegen muß man ſuchen ein Mittel zu finden, die Stärke in den drey längern Fingern zu mäßigen, dagegen aber dem kleinen Finger durch eine Art von ſchnellem Schlage zu Hülfe zu kommen, um alſo das gehörige Verhältniß mit den andern zu treffen. Ueberhaupt ſollten alle jungen Violiniſten den kleinen Finger fleißig üben: und zwar mehr als eines höchſtnöthigen Vortheils wegen.

33. §. Das ſogenannte mezzo manico, da die Hand um einen halben, ganzen, oder mehrere Töne weiter auf dem Griffbrete hinauf geſetzet wird, giebt einen großen Vortheil, nicht nur um die bloßen Seyten, welche anders klingen, als wenn die Finger darauf ſtehen, bey gewiſſen Gelegenheiten zu vermeiden, ſondern auch noch in vielen andern Fällen, hauptſächlich im Cadenziren. Z. E. Bey denen Tab. XXII. Fig. 50. 51.

[Tab. XXII.]



angemerkten Tönen, ſind die Triller mit dem dritten Finger gemeiniglich beſſer, als mit dem kleinen, zu machen.

Man verſuche die drey Exempel, Tab. XXII. Fig. 52. a) b) c) in der gewöhnlichen Lage, und rücke darauf die Hand einen Ton höher, ſo daß man

bey a), anſtatt des dritten Fingers, den zweyten, und bey b) und c) anſtatt des zweyten Fingers den erſten brauche: ſo wird man bald, wegen des Gleichlauts, einen großen Unterſchied in der Ausnahme bemerken. [*)]

34. §. Wenn die concertirende Stimme nur von Violinen begleitet wird, ſo muß jeder Violiniſt wohl Achtung geben, ob er eine pure Mittelſtimme, oder eine, in gewiſſen kleinen Sätzen, mit der concertirenden abwechſelnde Stimme, oder ein Baſſetchen, zu ſpielen habe. [**)] Bey der Mittelſtimme muß er die Stärke des Tones ſehr mäßigen. Wenn er etwas abwechſelndes hat, kann er ſtärker, das Baſſetchen aber noch ſtärker ſpielen: abſonderlich, wenn er von dem Concertiſten, oder auch von den Zuhörern, weit entfernet iſt. Haben beyde Violinen nur Mittelſtimmen, ſo müſſen ſie auch in einerley Stärke ſpielen. Hat die zweyte Violine im [206] Ritornell, gegen die erſte eine ähnliche Melodie, es ſey in der Terze, Sexte, oder Quarte, ſo kann die zweyte mit der erſten in einerley Stärke ſpielen. Iſt es aber auch nur, wie im obigen Falle, eine Mittelſtimme, ſo muß die zweyte Violine ebenfalls den Ton etwas mäßigen: weil die Hauptſtimmen allezeit mehr als die Mittelſtimmen gehöret werden müſſen.

35. §. Wenn die Violiniſten eine ſchwache concertirende Stimme zu begleiten haben, ſo muß ſolches mit vieler Mäßigung geſchehen. Sie müſſen die Art des Accompagnements wohl betrachten: ob die Bewegung deſſelben, aus geſchwinden oder langſamen, aus gleichen oder ſpringenden Noten beſtehe, ob ſolches tiefer, höher, oder mit der Concertſtimme in derſelben Gegend geſetzet ſey, ob es zwey- drey- oder vierſtimmig ſey, ob die Concertſtimme einen ſchmeichelnden Geſang, oder Paſſagien zu ſpielen habe, ob die Paſſagien aus weitläuftigen Sprüngen, oder aus rollenden Noten beſtehen, und ob dieſe Noten in der Tiefe oder Höhe ſich befinden. Dieſes alles erfodert eine große Behutſamkeit. Z. E. Eine Flöte iſt in der Tiefe nicht ſo durchdringend, als in der Höhe, beſonders in Molltönen; ſie wird auch, von rechtswegen, nicht allezeit in einerley Stärke, ſondern, nachdem es die Sache erfodert, bald ſchwach, bald mittelmäßig, bald ſtark geſpielet. Ein gleiches fällt auch bey ſchwachen Singſtimmen, und andern nicht allzuſtarken Inſtrumenten vor. Die Violiniſten müſſen alſo beſtändig Achtung geben, daß die concertirende Stimme niemals unterdrücket, ſondern allezeit vor andern gehöret werde.

[*) Für eine rationelle Anwendung der zweiten Lage oder „halben Applicatur" tritt namentlich Leopold Mozart (Violinſchule, 2. Aufl. S. 159 ff.) ein, was auf die Violinwerke ſeines Sohnes ſcheinbar nicht ohne Einfluß blieb.]

[**) „Baſſetchen" iſt hier nicht ein kleines Baßinſtrument, ſondern nach H. C. Koch, Muſikal. Lexikon (1802) „diejenige Stimme, die, ſo lange die eigentliche Baßſtimme ſchweigt, die Grundſtimme macht. Dieſes geſchieht gemeiniglich in einer höhern Octave; z. E. wenn die Viole bey ſchweigendem Baſſe die Grundſtimme führt."]

Des XVII. Hauptſtücks [207]

III. Abſchnitt.

Von dem Bratſchiſten insbeſondere.

1. §. Die Bratſche wird in der Muſik mehrentheils für etwas geringes angeſehen. Die Urſache mag wohl dieſe ſeyn, weil dieſelbe öfters von ſolchen Perſonen geſpielet wird, die entweder noch Anfänger in der Muſik ſind, oder die keine ſonderlichen Gaben haben, ſich auf der Violine hervor zu thun, oder auch weil dieſes Inſtrument ſeinem Spieler allzuwenig Vortheil bringt: weswegen geſchikte Leute ſich nicht gerne dazu brauchen laſſen. Dem ungeachtet halte ich dafür, daß ein Bratſchiſt eben ſo geſchikt ſeyn müſſe, als ein zweyter Violiniſt: wofern das ganze Accompagnement nicht mangelhaft ſeyn ſoll.

2. §. Er muß nicht allein einen eben ſo guten Vortrag im Spielen haben, als der Violiniſt, ſondern er muß gleichfalls etwas von der Harmonie verſtehen: damit er, wenn er, wie in Concerten üblich iſt, zuweilen des Baſſiſten Stelle vertreten, und das Baſſetchen ſpielen muß, mit Behutſamkeit zu ſpielen wiſſe, und der Concertiſt nicht mehr Sorge für ihn, als für ſeine eigene Stimme haben dürfe.

3. §. Er muß in ſeiner Stimme beurtheilen können, welche Noten ſangbar oder trocken, ſtark oder ſchwach, mit einem langen oder kurzen Bogen, geſpielet werden müſſen: imgleichen ob er nur zwo oder mehr Violinen, viel oder wenig Bäſſe gegen ſich habe: und ſo er die Grundſtimme zu ſpielen hat, ob die concertirende ſtark oder ſchwach ſpiele, ob das Stück traurig, luſtig, prächtig, ſchmeichelnd, modeſt oder frech geſetzet ſey: [208] indem er, bey einem jeden Affecte, ſich mit dem Baſſetchen darnach richten, und der Oberſtimme bequemen muß.

4. §. Er muß unterſcheiden, ob er Arien, Concerten, oder andere Arten von Muſik zu begleiten habe. Bey Arien kömmt er leicht durch: weil er allda mehrentheils nur eine pure Mittelſtimme, oder etwa den Baß mit zu ſpielen hat. In Concerten aber giebt es öfters ein mehrers zu thun, indem bisweilen der Bratſche, anſtatt der zweyten Violine, die Nachahmung, oder eine der Oberſtimme ähnliche Melodie gegeben wird: zugeſchweigen daß die Bratſche auch wohl bisweilen ein ſingendes Ritornell mit den Violinen im Uniſon ſpielen

muß, welches bey einem Adagio besonders gute Wirkung thut. Hat nun der Bratschist, bey dergleichen Umständen, keinen deutlichen und angenehmen Vortrag, so wird durch ihn die schönste Composition verdorben: besonders wenn in einem solchen Stücke eine jede Stimme nur einmal besetzet ist.

5. §. Will man noch weiter gehen, so wird von einem guten Bratschisten erfodert, daß er auch im Stande sey, selbst eine concertirende Stimme, eben so gut als ein Violinist, zu spielen: zum Exempel, ein concertirendes Trio, oder Quatuor. Wer weis, ob nicht diese schöne Art von Musik itzo eben deswegen nicht mehr so, wie ehedem, in der Mode ist: weil nämlich die wenigsten Bratschisten auf ihr Werk so viel Fleiß wenden, als sie sollten. Viele glauben, daß, wenn sie nur etwas weniges vom Tacte und der Eintheilung der Noten verstünden, man von ihnen alsdenn nichts mehreres verlangen könnte. Doch dieses Vorurtheil gereichet zu ihrem eigenen Schaden. Denn wenn sie den gehörigen Fleiß anwenden wollten, könnten sie in einer großen Musik leicht ihr Glück verbessern, und nach und nach weiter hinauf rücken: anstatt daß sie mehrenteils, bis an ihr Ende, der Bratsche nicht los werden. Ja man hat Beyspiele, daß Leute, die sich in der Musik besonders hervorgethan, in ihrer Jugend die Bratsche gespielet haben. Auch nachgehends, da sie schon zu etwas mehrerem tüchtig waren, haben sie sich vielleicht nicht geschämet, dieses Instrument, wenn es die Not erfoderte, zu ergreifen. Zum wenigsten empfindet derjenige, so accompagniret, mehr Vergnügen von der Musik, als der, welcher die Concertstimme spielet: und wer ein wahrer Musikus ist, der nimmt Anteil an der ganzen Musik, ohne sich zu bekümmern, ob er die erste oder letzte Partie spiele. [209]

6. §. Vor allen willkührlichen Zusätzen oder Auszierungen in seiner Stimme, muß sich ein guter Bratschist hüten.

7. §. Die Achttheile in einem Allegro muß er mit einem ganz kurzen Bogenstriche, die Viertheile hingegen, mit einem etwas längern spielen.

8. §. Hat er mit den Violinisten einerley Art Noten, sie mögen geschleifet oder gestoßen seyn, so muß er sich nach ihrer Art zu spielen richten, es sey cantabel oder lebhaft. Dieses wird absonderlich nöthig seyn, wenn er ein Ritornell mit den Violinen im Unison zu spielen hat: denn da muß er eben so cantabel und gefällig spielen, als die Violinisten selbst: damit man nicht gewahr werde, daß es verschiedene Instrumente sind. Haben aber seine Noten eine Aehnlichkeit mit dem Basse, so muß er solche eben so ernsthaft als der Baß vortragen.

9. §. In einem traurigen Stücke, muß er seinen Bogenstrich sehr mäßigen, und denselben nicht mit Heftigkeit oder allzugroßer Geschwindigkeit bewegen, keinen harten und unangenehmen Druck mit dem Arme machen, nicht zu stark auf die Seyten drücken, nicht zu nahe am Stege spielen, sondern den Bogen, besonders auf den dicken Seyten, wohl zweene Finger breit davon abwärts führen: s. den II. Abschnitt, 28. §. Die Achttheile im gemeinen geraden, oder

die Viertheile im Allabrevetacte, muß er, in dieser Art langsamer Stücke, nicht zu kurz und trocken, sondern alle unterhalten, angenehm, gefällig, und mit Gelassenheit spielen.

10. §. In einem cantabeln Adagio, so aus Achttheilen und Sechzehntheilen besteht, auch mit scherzhaften Gedanken untermischet ist, muß der Bratschist alle kurzen Noten mit einem leichten und kurzen Bogenstriche, und zwar nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit der Hand, durch die Bewegung des ersten Gelenkes, ausführen, auch dabey weniger Stärke als sonst gebrauchen.

11. §. Weil eine Bratsche, wenn es ein gutes und starkes Instrument ist, gegen vier, auch wohl sechs Violinen zulänglich ist: so muß der Bratschist, wofern nur etwo zwo oder drey Violinen mit ihm spielen, die Stärke des Tones mäßigen, damit er nicht den übrigen überlegen werde: besonders [210] wenn nur ein Violoncell, und kein Contraviolon sich dabey befindet. Die Mittelstimme, welche, an und vor sich, dem Zuhörer das wenigste Vergnügen machet, darf niemals so stark als die Hauptstimmen gehöret werden. Deswegen muß der Bratschist beurtheilen, ob die Noten, so er zu spielen hat, melodiös oder nur harmoniös sind. Die erstern kann er mit den Violinen in gleicher Stärke, die andern aber etwas schwächer spielen.

12. §. Hat der Bratschist zuweilen die Grundstimme, so kann er sie etwas stärker als die übrigen Mittelstimmen vortragen. Doch muß er allezeit auf die Concertstimme hören, damit er solche nicht übertäube. Und wenn dieselbe bald stärker bald schwächer spielet, muß er sich gleichfalls mit der Stärke und Schwäche darnach richten, und das Ab- und Zunehmen des Tones mit allen zugleich beobachten.

13. §. Kommen Nachahmungen gewisser Sätze der Haupt- oder der Grundstimme vor, so müssen solche mit der Stimme welcher sie nachahmen in gleicher Stärke gespielet werden. Ein sogenanntes Thema oder Hauptsatz einer Fuge aber, imgleichen sonst jeder Gedanke in einem Concert oder andern Stücke, der öfters wiederholet wird, muß, durch die Stärke des Tones, mit Nachdruck erhoben und markiret werden. Hierher gehören auch die langen Noten, sie seyn Viertheile, halbe, oder ganze Tacte, so auf geschwinde Noten folgen, und einen Aufenthalt in der Lebhaftigkeit machen: besonders die, vor denen ein Kreuz oder Wiederherstellungszeichen steht.

14. §. Wird von dem Bratschisten verlanget, ein Trio oder Quatuor zu spielen, so muß er wohl beobachten, was vor Arten von Instrumenten er gegen sich hat: damit er sich, wegen der Stärke und Schwäche seines Tones, darnach richten könne. Gegen eine Violine kann er fast in einerley Stärke spielen, gegen einen Violoncello und Basson, in gleicher Stärke, gegen einen Hoboe etwas schwächer: weil der Ton gegen die Bratsche dünne ist. Gegen eine Flöte

aber, beſonders wenn ſie in der Tiefe ſpielet, muß er die größte Schwäche gebrauchen. [211]

15. §. Ueberhaupt kömmt, bey Ausübung der Bratſche, viel auf eine proportionirliche Stärke und Schwäche des Tones an. Es würde ſchwer fallen, wenn man alle vorfallende Umſtände beſchreiben ſollte. Deswegen wird von einem Bratſchiſten eben ſo viel Beurtheilungskraft erfodert, als von einem der die Grundſtimme ſpielet.

16. §. Wenn der Bratſchiſt, in Ermangelung des Violoncells, ein Trio oder Solo begleitet, muß er, ſo viel als möglich iſt, allezeit eine Octave tiefer ſpielen, als ſonſt, wenn er mit dem Baſſe im Uniſon geht, und wohl Acht haben, daß er die Oberſtimme nicht überſteige: damit die Quinten in der Grundſtimme nicht in Quarten verwandelt werden. Er wird alſo wohl tun, wenn er, bey einem Solo, immer ein Auge auf die Oberſtimme richtet, um ſich, wenn ſie in der Tiefe ſpielet, auch darnach richten zu können. Z. E. Geſetzt, die Oberſtimme hätte das eingeſtrichene A, und der Baß ſein höchſtes D: wollte der Bratſchiſt daſſelbe auf der kleineſten Seyte nehmen, ſo würde aus der Quinte, ſo die Stimmen gegen einander machen, die Quarte werden, und alſo nicht dieſelbe Wirkung thun.

17. §. Was übrigens vom Bogenſtriche, vom Stoßen und Schleifen, vom Ausdrucke der Noten, vom Staccato, vom ſtark und ſchwach Spielen, vom Stimmen, u. ſ. w. im vorigen, und im letzten Abſchnitte vorkömmt, kann ſich der Bratſchiſt, eben ſo wohl, als die Ripien-Violiniſten zu Nutzen machen: nicht allein, weil ihm ſolches alles zu wiſſen nöthig iſt, ſondern auch, weil ich vermuthe, daß er nicht immer werde Bratſchiſt verbleiben wollen.

Des XVII. Hauptſtücks [212]

IV. Abſchnitt.

Von dem Violoncelliſten insbeſondere.

1. §. Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, ſondern auch Solo ſpielet, thut ſehr wohl, wenn er zwey beſondere Inſtrumente hat, eines zum Solo, das andere zum Ripienſpielen, bey großen Muſiken. Das letztere muß größer, und mit dickern Seyten bezogen ſeyn, als das erſtere. Wollte man mit einem kleinen und ſchwach bezogenen Inſtrumente beydes verrichten, ſo würde

das Accompagnement in einer zahlreichen Musik gar keine Wirkung thun. Der zum Ripienspielen bestimmte Bogen, muß auch stärker, und mit schwarzen Haaren, als von welchen die Seyten schärfer, als von den weißen angegriffen werden, bezogen seyn.

2. §. Der Bogenstrich muß nicht zu nahe beym Stege, sondern wohl drey bis vier Finger breit davon abwärts geführet werden, s. den II. Abschnitt, 28. §. Einige streichen mit dem Bogen so, wie es bey der Viola da Gamba üblich ist, nämlich: anstatt des Herunterstrichs, von der linken zur rechten Hand, bey den Hauptnoten, machen sie den Hinaufstrich, von der rechten zur linken, und fangen mit der Spitze des Bogens an. Andere hingegen machen es wie die Violinisten, und fangen denselben Strich mit dem untersten Theil des Bogens an. Diese letztere Art ist bey den Italiänern üblich, und thut nicht nur beym Solospielen, sondern auch vornehmlich bey dem Accompagnement, bessere Wirkung als die erste: weil die Hauptnoten mehr Stärke und Nachdruck erfodern, als die durchgehenden: welche ihnen aber, mit der Spitze nicht so, als mit dem untersten Theile des Bogens, gegeben werden können. Ueberhaupt muß der Violoncellist bemühet seyn, einen dicken, runden, und männlichen Ton [213] aus dem Instrumente zu bringen: wozu die Art, wie er den Bogen führet, und ob er denselben nahe oder weit vom Stege hält, ingleichen auch, ob er denselben stark oder schwach auf die Seyten drücket, viel beyträgt. Wollte er bey einer starken Musik die Zärtlichkeit so weit treiben, und sich so wenig hören lassen, daß er, anstatt des Bogens, die Seyten mit einem Flederwische zu berühren schiene, so würde er wenig Lob verdienen. Gewisse kleine Verdrehungen des Leibes, die bey diesem Instrumente nicht allezeit vermieden werden können, wird man ihm hoffentlich zu Gute halten.

3. §. Ein Violoncellist muß sich hüten, daß er nicht, wie ehedem einige große Violoncellisten die üble Gewohnheit gehabt haben, den Baß mit Manieren zu verbrämen, und zur unrechten Zeit seine Geschiklichkeit zu zeigen suche. Denn wofern ein Violoncellist, wenn er die Setzkunst nicht versteht, im Basse willkührliche Manieren anbringen will, so thut er noch mehr Schaden, als ein Violinist bey der Ripienstimme: besonders wenn er solche Bässe vor sich hat, über welchen die Hauptstimme in beständiger Bewegung ist, um den simpeln Gesang mit Zusätzen auszuzieren. Es ist nicht möglich daß einer des andern Gedanken allezeit errathen könne, und wenn auch beyde gleiche Einsicht hätten. Ueberdem ist es ungereimt, den Baß, welcher die Zierrathen der andern Stimme unterstützen und harmoniös machen soll, selbst zu einer Art von Oberstimme zu machen, und ihn seines ernsthaften Ganges zu berauben, dadurch aber die nothwendigen Zierrathen der Oberstimme zu verhindern, oder zu verdunkeln. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß einige melodiöse und concertirende Bässe bey einem Solo, etwas von Zusatze leiden, wenn nur der Ausführer des Basses genugsame

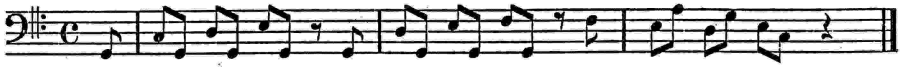
Einſicht hat, und weis, an welchem Orte es ſich thun läßt: und wenn bey ſolcher Gelegenheit, etwas von Zierrathen auf eine geſchikte Art hinzugefüget wird, ſo wird die Sache deſto vollkommener. Doch wenn der Violoncelliſt ſich auf ſeine Wiſſenſchaft nicht hinlänglich verlaſſen kann: ſo iſt ihm zu rathen, daß er lieber den Baß ſo ſpiele, wie ihn der Componiſt geſetzet hat, als daß er aus Unwiſſenheit ſich in die Gefahr begebe, viele ungereimte und übelklingende Noten zuzuſetzen. Ein geſchikter Zuſatz von Zierrathen findet nirgends als bey einem Solo ſtatt. Doch müſſen zu der Zeit, wenn die Hauptſtimme, bey ſimpeln Noten, nothwendig etwas zuſetzen muß, die Noten des Baſſes ganz ohne allen willkührlichen Zierrath vorgetragen werden. Hat aber der Baß Nachah-[214] mungen, ſo kann der Violoncelliſt eben dieſelben Manieren, die ihm vorgemachet worden ſind, nachmachen. Hat die Hauptſtimme Pauſen, oder haltende Noten, ſo kann er gleichfalls den Baß auf eine angenehme Art verändern: wenn nur die Hauptnoten im Baſſe nicht verdunkelt werden, und die Veränderungen ſo beſchaffen ſind, daß ſie keine andere Leidenſchaft ausdrücken, als das Stück erfodert. Deswegen muß der Violoncelliſt beſtändig ſuchen, dem Vortrage deſſen ſo die Hauptſtimme ſpielet, ſo wohl in der Stärke und Schwäche des Tones, als in Ausdrückung der Noten, nachzuahmen. Bey einer vollſtimmigen Muſik aber, iſt den Violoncelliſten ganz und gar nicht erlaubt, willkührlich etwas zuzuſetzen: nicht allein, weil die Grundſtimme ernſthaft und deutlich geſpielet werden muß, ſondern auch, weil ſolches, wenn es die übrigen Bäſſe eben ſo machten, eine große Verwirrung und Undeutlichkeit verurſachen würde.

4. §. Bey einem traurigen Adagio, müſſen die langſamen Noten, nämlich die Achttheile im gemeinen geraden, und die Viertheile im Allabrevetacte, mit einem gelaſſenen Bogenſtriche geſpielet werden. Man muß dabey nicht mit dem Bogen, in einer Haſtigkeit und Eil, bis an ſeine Spitze fahren: denn dieſes würde den Affect der Traurigkeit verhindern, und das Gehör beleidigen. Im Allegro müſſen die Viertheile unterhalten, oder nouriſſant, und die Achttheile ganz kurz geſpielet werden. Im Allegretto ſo im Allabrevetacte geſetzt iſt, geht es eben ſo. Iſt aber das Allegretto im gemeinen geraden Tacte geſetzet, ſo werden die Achttheile unterhalten, und die Sechzehntheile kurz geſpielet. Die kurzen Noten müſſen nicht mit dem ganzen Arme, ſondern nur mit der Hand allein, und zwar durch die Bewegung des erſten Gelenks derſelben geſpielet werden: wovon im zweyten und ſechſten Abſchnitte ein mehreres zu erſehen iſt.

5. §. Alle Noten müſſen in der Lage, ſo wie ſie geſetzt ſind, geſpielet, und nicht einige bald eine Octave höher, bald eine tiefer genommen werden, beſonders diejenigen, mit welchem die übrigen Stimmen im Uniſon mit gehen. Denn dergleichen Arten von Modulationen beſtehen aus einer förmlichen Baßmelodie: und dieſe kann und darf auf keine Art verändert werden. Würden dergleichen Noten auf dem Violoncell eine Octave tiefer geſpielet, als ſie geſetzet

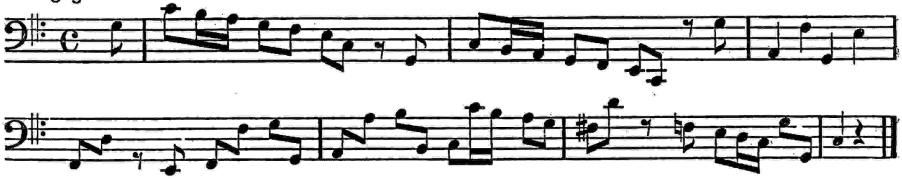
ſind: ſo würde die Entfernung gegen die Violi-[215]nen nicht nur zu weit ſeyn, ſondern die Noten würden auch zugleich die gehörige Schärfe und Lebhaftigkeit, ſo darinne geſuchet wird, verlieren. Andere Baßnoten, die nicht mit den übrigen Stimmen im Uniſon gehen, leiden noch eher, daß man dann und wann, wenn kein Contraviolon zugegen iſt, eine Octave tiefer ſpiele: doch müſſen es nicht melodiöſe, ſondern nur harmoniöſe, das iſt, ſolche Gänge ſeyn, welche für ſich keine eigene Melodie machen, ſondern nur zum Grunde der oberſten Melodieen dienen. Die Sprünge, in die Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, auf- oder unterwärts, müſſen nicht umgekehret werden: weil dieſe Sprünge öfters zu Bildung einer gewiſſen Melodie dienen, auch ſelten ohne Abſicht von dem Componiſten geſetzet werden, ſ. Tab. XXII. Fig. 53. Eine

[Tab. XXII.] Fig. 53.



gleiche Bewandtniß hat es, wenn ein Gang von einem halben oder ganzen Tacte öfters wiederholet wird, doch ſo, daß dieſelben Noten einmal um das andere, eine Octave tiefer oder höher geſetzet ſind, ſ. Tab. XXII. Fig. 54.

Fig. 54



Ein ſolcher Baß muß geſpielet werden wie er geſchrieben iſt. Denn wenn man dieſe Sprünge umkehren wollte, würde ein ganz anderer Sinn herauskommen.

6. §. Weil der Violoncell, unter allen Bäſſen, den ſchärfſten Ton hat, und ſeine Stimme am deutlichſten ausdrücken kann, ſo hat ſein Spieler auch vor andern den Vortheil voraus, daß er, bey Ausdrückung des Lichts und Schattens, den übrigen Stimmen helfen, und der ganzen Sache einen Nachdruck geben kann. Von ihm hängt am meiſten ab, in einem Stücke das Zeitmaaß bey ſeiner Richtigkeit, und die Lebhaftigkeit zu unterhalten, das Piano und Forte zur gehörigen Zeit auszudrücken, die verſchiedenen Leidenſchaften, welche in einem Stücke erreget werden ſollen, zu unterſcheiden und kennbar zu machen, und alſo dem Concertiſten ſein Spielen zu erleichtern. Er muß alſo weder eilen, noch nachſchleppen, ſondern ſeine Gedanken mit beſtändiger Aufmerkſamkeit, ſowohl auf die Pauſen, als auf die Noten richten: damit man nicht genöthiget

werde, ihn zu erinnern, wenn er nach einer Pauſe wieder anfangen, oder wenn er ſchwach oder ſtark ſpielen ſoll. Denn es iſt bey einer Muſik ſehr unangenehm, wenn nach einer Pauſe, bey einem neuen Eintritte, nicht alle Stimmen zugleich mit Ernſt anfangen, oder wenn das Piano oder Forte nicht bey der Note, wo es geſchrieben iſt, beobachtet wird: beſonders wenn es an dem Baſſe fehlet, welcher der Sache den größten Ausſchlag geben muß. [216]

7. §. Wofern der Violoncelliſt die Setzkunſt, oder zum wenigſten etwas von der Harmonie verſteht, ſo iſt es ihm ein Leichtes, die verſchiedenen Leidenſchaften, welche in einem Stücke von dem Componiſten ausgedrücket ſind, mit dem Concertiſten zugleich zu erheben und kennbar zu machen. Dieſes wird von der begleitenden Stimme eben ſo wohl als vom Concertiſten gefodert, und iſt eine vorzügliche Schönheit des Accompagnements. Denn wenn nur einer ſeine Stimme gut, der andere aber kaltſinnig und nachläſſig vorträgt, ſo widerſpricht der eine, ſo zu reden, dem, was der andere bejahet: und die Zuhörer haben, wo nicht Verdruß, doch nur das halbe Vergnügen. Hierzu kann der Violoncelliſt leicht gelangen, wenn es ihm nicht an der Empfindung fehlet, und wenn er nicht auf ſeine Stimme allein, ſondern auf das Ganze die gehörige Aufmerkſamkeit richtet. Er muß ſich hiernächſt diejenige Art Noten bekannt machen, welche vor andern markiret und erhoben werden müſſen. Dieſe ſind, erſtlich diejenigen, welche Diſſonanzen über ſich haben, als: die Secunde, die falſche Quinte, die übermäßige Sexte, die Septime, oder die Noten, welche durch das Kreuz oder das Wiederherſtellungszeichen außerordentlicher weiſe erhöhet, oder durch dieſes, und das runde b, erniedriget werden. Auch gehöret hierher, wenn die Oberſtimme eine Cadenz machet, und der Baß ordentlicher Weiſe eine Quarte über ſich, oder eine Quinte unter ſich zu ſpringen hat, um mit der Oberſtimme in die Octave zu gehen, derſelbe aber durch einen Betrug oder ſogenannten inganno, nur eine Stufe höher oder tiefer geht: z. E. die Oberſtimme cadenzirte ins C, und der Baß hätte anſtatt der Octave vom C, die Terze von unten, als A, As, oder die falſche Quinte Fis, nachdem es die Tonart erfordert, ſ. Tab. XXII. Fig. 55. Hier thut es nun eine ſehr gute Wirkung, wenn die hier erwähnten Noten: A, As, Fis, mit dem Violoncell markiret, und etwas ſtärker als die vorhergehenden Noten angegeben werden. Wenn es aber in einem Stücke, beſonders in einem Adagio, zur Hauptcadenz geht, ſo kann der Violoncelliſt mit den vorhergehenden zwo, drey, oder vier Noten, auf gleiche Weiſe verfahren, um die Aufmerkſamkeit der Zuhörer auf dieſelbe zu lenken, ſ. Tab. XXII. Fig. 56.

[Tab. XXII.] Fig. 55. Fig. 56.

8. §. Bey Ligaturen oder gebundenen Noten, kann er die zweyte, worüber mehrentheils die Secunde und Quarte gesetzet wird, durch die Verstärkung des Tones wachsen lassen, doch darf er den Bogen nicht dabey rücken. [217]

9. §. Wenn in einem Presto, welches mit vieler Lebhaftigkeit gespielet werden muß, verschiedene Achttheile, oder sonst kurze Noten, auf einerley Tone vorkommen, so kann er die erste im Tacte durch einen Druck mit dem Bogen markiren.

10. §. Punctirte Noten muß er allezeit ernsthafter und schwerer mit dem Bogen spielen, als der Violinist: die folgenden doppelt geschwänzten hingegen, müssen ganz kurz und scharf vorgetragen werden, es sey im geschwinden oder langsamen Zeitmaaße.

11. §. Wenn an einem Violoncell Bände [Bünde] sind, wie bey der Viola da Gamba üblich ist: so muß der Violoncellist, bey denen mit b bezeichneten Tönen, die Seyten, mit den Fingern, ein wenig über die Bände hinaus, und zwar etwas stärker niederdrücken, um solche so viel höher zu greifen, als es ihr Verhalt, gegen die mit Kreuzen bezeichneten Töne erfodert, nämlich um ein Komma.

12. §. Das Solospielen ist auf diesem Instrumente eben nicht eine so gar leichte Sache. Wer sich hierinne hervorthun will, der muß von der Natur mit solchen Fingern versehen seyn, die lang sind, und starke Nerven haben, um weit aus einander greifen zu können. Wenn sich aber diese nothwendigen Eigenschaften, nebst einer guten Anweisung zugleich beysammen finden, so kann, auf diesem Instrumente, sehr viel Schönes hervorgebracht werden. Ich habe selbst einige große Meister gehöret, die auf diesem Instrumente bey nahe Wunder gethan haben. Wer den Violoncell als ein Liebhaber ausübet, dem steht es mit Rechte frey, dasjenige am meisten darauf zu treiben, was ihm das meiste Vergnügen machet: wer aber sein Hauptwerk davon zu machen gedenket, der thut wohl, wenn er sich vor allen Dingen erst bemühet ein guter Accompagnist zu werden: denn dadurch wird er bey der Musik nützlicher und brauchbarer seyn. Wollte er aber, ehe er noch einen Riepienbaß recht auszuführen wüßte, so gleich zum Solospielen eilen, und vielleicht deswegen sein Instrument so schwach beziehen, daß man ihn bey dem Accompagnement nicht hören könnte, so würde ihm die Musik wenig Dank schuldig seyn. Er würde vielmehr von einem und dem andern Liebhaber der Musik, der sich so wohl im Solospielen als Accompagniren hervor thut, beschämet werden. [218] Das gute Accompagnement ist das vornehmste, so von diesem Instrumente eigentlich erfodert wird. Wenn nicht das Accompagniren und Solospielen in gleichem Grade der Vortrefflichkeit stehen, so thut ein guter Accompagnist bey einem Orchester mehr Dienste, als ein mittelmäßiger Solospieler. Die Kunst wohl zu begleiten aber, läßt sich weder für sich allein, noch auch bloß in großen Musiken erlernen. Wer sich

darinne recht fest setzen will, muß viele geschikte Leute insbesondere accompagniren: und wenn er sich nicht verdrüßen läßt, bisweilen Erinnerungen anzunehmen, so wird sein daraus zu hoffender Vortheil desto größer seyn. Denn es wird doch kein Meister gebohren: sondern es muß immer einer von dem andern lernen.

Des XVII. Hauptstücks

V. Abschnitt.

Von dem Contraviolonisten insbesondere.

1. §. Mit dem großen Violon geht es, wie mit der Bratsche. Er wird ebenfalls von Vielen, nicht in dem Werthe, und von der Nothwendigkeit gehalten, welche er doch, wenn er anders gut gespielet wird, in einer großen Musik verdienet. Es kann seyn, daß die meisten, welche zu diesem Instrumente gebrauchet werden, vielleicht nicht das gehörige Talent haben, sich auf andern Instrumenten die sowohl Fertigkeit als Geschmack erfodern, hervor zu thun. Indessen bleibt es doch eine ausgemachte Sache, daß der Contraviolonist, sollte er auch den feinen Geschmack des Spielens nicht so gar nöthig haben, dennoch die Harmonie verstehen, und kein schlechter Musikus seyn muß. Denn er ist nebst dem Violoncellisten gleichsam das Gleichgewicht, um das Zeitmaaß, in einer [219] großen Musik, besonders in einem Orchester, wo einer den andern nicht allezeit sehen, noch recht hören kann, zu erhalten.

2. §. Hierzu wird eine besondere Deutlichkeit im Spielen erfodert; welche aber die wenigsten auf diesem Instrumente besitzen. Vieles kömmt dabey auf ein gutes Instrument an, Vieles aber auch auf den Spieler. Ist das Instrument allzugroß, oder allzustark bezogen, so klingt es undeutlich, und ist dem Gehöre nicht vernehmlich. Weis der Spieler mit dem Bogenstriche nicht so, wie es das Instrument erfodert, umzugehen, so bleibt derselbe Fehler.

3. §. Das Instrument an sich, thut bessere Wirkung, wenn es von mittelmäßiger Größe, auch nicht mit fünf, sondern nur mit vier Seyten bezogen ist. Denn die fünfte Seyte müßte, wenn sie mit den andern in rechtem Verhalte stehen sollte, schwächer als die vierte seyn, und würde folglich einen viel dünnern Ton, als die andern, von sich geben. Solches würde aber nicht nur bey diesem

Instrumente schädlich seyn, sondern auch auf dem Violoncell und der Violine, im Fall man solche mit fünf Seyten beziehen wollte. Der sogenannte deutsche Violon von fünf bis sechs Seyten, ist also mit Recht abgeschaffet worden. Sind bey einer Musik zweene Contraviolone nöthig, so kann der zweyte etwas größer, als der erste seyn: und was demselben an der Deutlichkeit abgeht, ersetzet er alsdenn an der Gravität.

4. §. Eine große Hinderung an der Deutlichkeit machet es, wenn auf dem Griffbrete keine Bände [Bünde] sind. Einige halten zwar dieses für einen Ueberfluß, und wohl gar für schädlich. Allein diese falsche Meynung wird durch so viele geschikte Leute, welche mit Bänden alles nur mögliche auf diesem Instrumente rein und deutlich heraus bringen, sattsam widerleget. Die unumgängliche Nothwendigkeit, daß auf diesem Instrumente, wenn es anders deutlich klingen soll, Bände seyn müssen, ist ganz leicht zu erweisen. Man weis, daß eine kurze und dünne Seyte, wenn sie straff gespannet ist, die Vibration, oder den Schwung viel schneller und enger machet, als eine lange und dicke Seyte. Drücket man nun eine lange und dicke Seyte, die nicht so straff als eine kurze gespannet werden kann, auf das Griffbret, so schlägt die Seyte, weil ihre Zitterung einen weitern Umfang einnimmt, unterwärts auf das Holz. [220] Dieses hemmet nun nicht allein die Vibration, sondern verursachet auch noch über dieses, daß die Seyte nachsinget, und noch einen Nebenton hören läßt, und also der Ton dumpfich und undeutlich wird. Die Seyten liegen zwar, vermöge des Steges und Sattels, auf dem Violon schon höher als auf dem Violoncell, damit der Rückschlag der Seyten das Griffbret nicht berühren soll: allein dieses ist alsdenn, wenn die Seyten mit den Fingern niedergedrücket werden, noch nicht hinlänglich. Sind aber Bände auf dem Griffbrete, so wird diese Hinderniß gehoben. Die Seyten werden alsdenn, durch das Band, mehr in die Höhe gehalten, und können also ihre Vibration ungehindert machen, und folglich den natürlichen Ton, der im Instrumente liegt, von sich geben. Die Bände geben auch noch diesen Vortheil, daß man die Töne reiner als ohne dieselben greifen kann, und daß die Töne, bey welchen man, um sie anzugeben, die Finger aufsetzen muß, mit den bloßen Seyten im Klange mehr Aehnlichkeit behalten. Wollte man hierwider einwenden, daß die Bände wegen der Subsemitone, die man alsdenn nicht unterscheiden könnte, hinderlich wären: so dienet zur Antwort, daß solches auf dem Contraviolon nicht so schädlich als auf dem Violoncell ist, weil man den Unterschied, so sich zwischen denen mit Kreuz oder b bezeichneten Tönen befindet, in der äußersten Tiefe, nicht so, wie bey den hohen Tönen auf andern Instrumenten, bemerket.

5. §. Der Bogenstrich muß auf diesem Instrumente ohngefähr gegen sechs Finger breit vom Stege abwärts, und sehr kurz geführet, und wenn es die Zeit leidet von der Seyte abgesetzet werden: damit die langen und dicken

Seyten ihren gehörigen Schwung machen können. Er muß auch mehrentheils mit dem untersten Theile, bis in die Mitte des Bogens, und mit einem Rucke gemachet, nicht aber hin und her gesäget werden: ausgenommen in ganz traurigen Stücken, allwo der Bogen zwar kurz, doch aber nicht mit solcher Hastigkeit gebrauchet wird. Die Spitze des Bogens thut überhaupt, außer dem Piano, wenig Wirkung. Wenn eine Note besonders markiret werden soll, muß solches mit dem Bogen rückwärts, von der linken zur rechten Hand geschehen: weil der Bogen alsdenn, um einen Nachdruck zu geben, mehr Kraft hat. Doch will ich die oben gedachten kurzen Bogenstriche, welche wegen der Deutlichkeit des Tones erfodert werden, nur bey Noten welche Pracht und Lebhaftigkeit erfodern, verstanden wissen. Ich nehme aber hievon aus: [221] die langen Noten, als halbe und ganze Tacte, welche öfters in geschwinden Stücken mit untermischet werden, es mag ein Hauptsatz, oder solche Noten seyn, welche einen besondern Nachdruck verlangen, ferner die geschleiften Noten, die entweder einen schmeichelnden oder traurigen Affect ausdrücken sollen, und welche der Contraviolonist eben so unterhalten und gelassen, als der Violoncellist, ausdrücken muß.

6. §. Der Violonist muß sich einer guten und bequemen Applicatur, oder Uebersetzung der Finger befleißigen, damit er das, was in die Höhe gesetzet ist, so, wie der Violoncellist mitspielen kann, um die melodiösen Bässe nicht zu verstümmeln, besonders den Unison, als welcher in eben der Lage, wie er gesetzet ist, auf einem jeden Instrumente, und folglich auch auf dem Contraviolon, gespielet werden muß. Man besehe deswegen das Exempel bey dem 5. §. im Abschnitte von dem Violoncellisten, Tab. XXII. Fig. 53. und 54. [S. S. 162.] Sollte ein dergleichen Baß etwa höher gesetzt seyn, als der Violonist mit seinem Instrumente kommen könnte, wiewohl er schwerlich bis über das eingestrichene G gehen wird, welches doch einige brafe Violonisten rein und deutlich angeben und brauchen können: so muß der Violonist, in solchem Falle, lieber die ganze Stelle überhaupt eine Octave tiefer spielen, als die Melodie auf eine ungeschikte Art zertrennen.

7. §. Wenn in einem Basse solche Passagien vorkämen, die der Violonist, wegen großer Geschwindigkeit, deutlich zu spielen nicht im Stande wäre, so kann er von einer jeden Figur, sie mag zwey- oder dreymal geschwänzet seyn, die erste, dritte, oder letzte Note spielen. Er muß sich nur allezeit nach den Hauptnoten, so eine Baßmelodie ausmachen, zu richten suchen. Folgende Exempel geben darzu Anleitung, s. Tab. XXIII. Fig. 1, 2, und 3. [S. folg. Seite.] Außer dergleichen, in großer Geschwindigkeit nicht einem Jeden bequemen Passagien aber, ist der Violonist verbunden alles mitzuspielen. Wollte er von vier auf einerley Tone vorkommenden Achttheilen, wie einige zuweilen thun, zumal wenn sie ein Stück accompagniren müssen, das sie nicht selbst gesetzet haben, immer das erste anschlagen, und drey vorbey gehen lassen, so weis ich nicht wie er der Nachrede einer Faulheit oder Tücke entgehen könnte.

Tab. XXIII. Fig. 1.

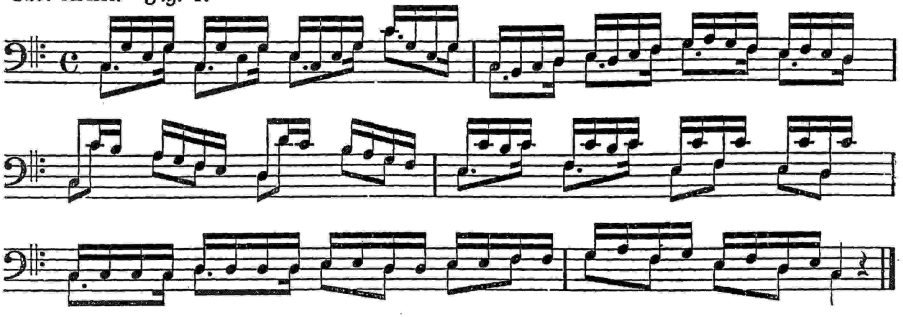
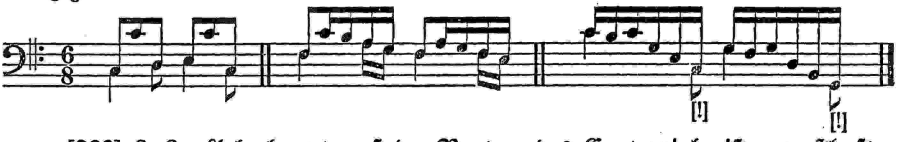


Fig. 2.

Fig. 3.



[222] 8. §. Ueberhaupt muß der Vortrag des Contraviolonisten ernſthafter ſeyn, als der übrigen Bäſſe ihrer. Die kleinen feinen Auszierungen werden zwar von ihm nicht gefodert: dagegen aber muß er ſich beſtändig bemühen, dem, was die andern ſpielen, einen Nachdruck und Gewicht zu geben. Er muß das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücken, das Zeitmaaß genau beobachten, weder eilen, noch zögern, ſeine Noten feſt, ſicher, und deutlich vortragen, ſich vor dem Kratzen des Bogens in Acht nehmen, welches abſonderlich bey dieſem Inſtrumente ein häßlicher Uebelſtand iſt, und wenn er höret, daß bald ernſthaft, bald ſcherzhaft, bald ſchmeichelnd, bald traurig, bald luſtig oder frech, und wie es auch ſeyn mag, geſpielet wird, muß er allezeit auch das Seinige mit beyzutragen bemühet ſeyn, nicht aber aus Kaltſinnigkeit, diejenigen Wirkungen, welche man im Ganzen hervorzubringen ſuchet, verhindern. Allezeit, abſonderlich aber in Concerten, muß er richtig pauſiren, damit er, wenn die Ritornelle eintreten, zu gehöriger Zeit mit dem Forte mit Nachdruck einfallen könne, und nicht, wie einige thun, erſt einige Noten vorbey gehen laſſe. Was übrigens in dieſem ganzen Hauptſtücke, ſo wohl insbeſondere als überhaupt abgehandelt wird, davon kann er ſich noch Vieles, welches hier zu wiederholen der Raum nicht leidet, zu Nutzen machen.

Des XVII. Hauptſtücks [223]

VI. Abſchnitt.

Von dem Clavieriſten insbeſondere.

1. §. Nicht alle, die den Generalbaß verſtehen, ſind auch deswegen zugleich gute Accompagniſten. Eines muß durch Regeln, das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernet werden.

2. §. In das erſtere mich einzulaſſen, iſt meine Abſicht nicht: weil es darinne an Anweiſung nicht fehlet. [*)] Wegen des letztern aber, will ich, weil es zu meinem Zwecke gehöret, mit Erlaubniß der Herren Clavieriſten, nur in der Kürze etwas weniges erinnern, das übrige aber, einem jeden geſchikten und erfahrnen Clavierſpieler, zum weitern Nachdenken anheim ſtellen.

3. §. Es iſt, wie oben geſagt worden, möglich, daß einer der die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes aus dem Grunde inne hat, dennoch ein ſchlechter Accompagniſt ſeyn könne. Der Generalbaß erfodert, daß die Stimmen, welche der Spieler über den Baß, aus dem Stegreife, und nach Anleitung der Signaturen hinzuſetzet, nach den Regeln, und als wenn ſolche auf dem Papiere geſchrieben ſtünden, geſpielet werden müſſen. Die Kunſt zu begleiten, erfodert nicht nur dieſes, ſondern auch noch viel ein mehrers.

4. §. Die allgemeine Regel vom Generalbaß iſt, daß man allezeit vierſtimmig ſpiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft beſſere Wirkung, wenn man ſich nicht ſo genau hieran bindet, wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rech-[224]ten Hand, durch eine Octave höher, verdoppelt. Denn ſo wenig ein Componiſt zu allen Melodieen, ein drey- vier- oder fünfſtimmiges Accompagnement der In-

[*) Als Ergänzung ſ. die Generalbaßſchulen von J. D. Heinichen (1711; 1728 umgearbeitet), J. Mattheſon (Große [1731], kleine [1735] Generalbaßſchule), F. W. Marpurg (1755), G. A. Sorge (1760), und die Klavierſchulen von Marpurg (Die Kunſt das Clavier zu ſpielen, 1761), Ph. Em. Bach, (Verſuch ꝛc. II. Teil, 1762), S. Löhlein (1765 u. ſp.), D. G. Türk (1789). Eine dankenswerte Ueberſicht über Inhalt und Wert dieſer und anderer gleichzeitiger Klavier-Schulwerke giebt W. Niemann in der 4. Aufl. von A. Kullaks „Aeſthetik des Klavierſpiels", S. 53 ff. (E. F. Kahnt Nachf.)].

strumente setzen kann noch muß, wofern dieselben nicht unverständlich, oder verdunkelt werden sollen: eben so wenig leidet auch eine jede Melodie ein beständiges vollstimmiges Accompagnement auf dem Claviere: weswegen ein Accompagnist sich mehr nach der Sache selbst, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbasses richten muß.

5. §. Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück, erfodert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert, verlanget in diesem Stücke schon einige Mäßigung, besonders unter den concertirenden Stellen. Man muß alsdenn Acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit den andern Instrumenten begleitet werden, ob die concertirende Stimme schwach oder stark, in der Tiefe oder Höhe spiele, ob sie aneinander hangende und singende, oder springende Noten, oder Passagien auszuführen habe, ob die Passagien gelassen oder feurig gespielet werden, ob dieselben consonirend sind, oder ob sie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, dissoniren, ob der Baß eine langsame oder geschwinde Bewegung darunter hat, ob die geschwinden Noten des Basses stufenweise oder springend gesetzet sind: oder ob sie zu vieren oder achten auf einerley Tone vorkommen, ob Pausen, oder lange und kurze Noten unter einander vermischet sind, ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, davon das erste, bey Instrumentalsachen, ernsthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd gespielet werden muß, oder ob es ein Adagio assai, Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoso, u. s. w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfodert. Wird solcher von einem jeden recht beobachtet: so thut auch das Stück bey den Zuhörern die gesuchte Wirkung.

6. §. Bey einem Trio muß der Clavierist sich nach den Instrumenten, die er zu begleiten hat, richten, ob solche schwach oder stark sind, ob bey dem Claviere ein Violoncell ist, oder nicht, ob die Composition galant oder gearbeitet ist, ob der Clavicymbal stark oder schwach, auf- oder zugedecket ist, und ob die Zuhörer nahe oder entfernet sind. Denn der Clavicymbal rauschet und klingt zwar stark in der Nähe, in der Ferne [225] aber wird er nicht so stark als andre Instrumente gehöret. Wenn der Clavierist einen Violoncell neben sich hat, und schwache Instrumente begleitet, kann er mit der rechten Hand einige Mäßigung gebrauchen, besonders bei einer galanten Composition, und noch mehr wenn eine Stimme pausiret, und die andere allein spielet: bey starken Instrumenten aber, und wenn das Stück sehr harmoniös und gearbeitet ist, auch wenn beyde Stimmen zugleich spielen, kann er viel vollstimmiger greifen.

7. §. Bey einem Solo wird eigentlich die größte Discretion oder Bescheidenheit erfodert: und kömmt allda, wenn der Solospieler seine Sache gelassen,

ohne Sorge, und mit einer Zufriedenheit ſpielen ſoll, ſehr viel auf den Accompagniſten an, weil dieſer dem Soloſpieler ſo wohl einen Muth machen, als ihm denſelben benehmen kann. Wenn der Accompagniſt im Zeitmaaße nicht recht ſicher iſt, und ſich entweder bey dem Tempo rubato, und durch das Verziehen der Manieren, welches eine Schönheit im Spielen iſt, zum Zögern, oder, wenn anſtatt einer Pauſe die folgende Note vorausgenommen wird, zum Eilen verleiten läßt, kann er den Soloſpieler nicht nur aus ſeinem Concepte bringen, ſondern er verſetzet ihn auch in ein Mistrauen gegen ihn, den Accompagniſten, und macht ihn furch[t]ſam, weiter etwas mit Verwegenheit und Freyheit zu unternehmen. Auf gleiche Art iſt der Accompagniſt zu tadeln, wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet, oder wenn er mit derſelben, am unrechten Orte, melodiös ſpielet, oder harpeggiret, oder ſonſt Sachen, die der Hauptſtimme entgegen ſind, mit einmenget, oder wenn er das Piano und Forte mit dem Soloſpieler nicht zu gleicher Zeit ausdrücket, ſondern alles ohne Affect, und in einerley Stärke ſpielet.

8. §. Was hier von der Begleitung der Inſtrumentalſtücke geſaget worden iſt, kann gröſtentheils auch auf die Begleitung der Singſtücke angewendet werden.

9. §. Das ſtark und ſchwach Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, beſonders wenn derſelbe nur ein Clavier hat, nicht ſo ab- und zunehmend ausgedrücket werden, als auf dem Inſtrumente, welches man Pianoforte nennet, allwo die Seyten nicht mit Federn geriſſen, ſondern durch Hämmer angeſchlagen werden: deſſen ungeachtet aber, kömmt doch, bey dem Flügel, viel auf die Art des Spielens an. Man kann [226] ſich deswegen auf demſelben, bey dem Piano, ſo wohl durch die Mäßigung des Anſchlages, als durch die Verminderung der Stimmen, und bey dem Forte, durch ſtärkeres Schlagen, und durch die Vermehrung der Stimmen in beyden Händen, helfen.

10. §. Verſchiedene Noten, ſo einen Nachdruck erfodern, muß der Accompagniſt mit mehr Lebhaftigkeit und Stärke anzuſchlagen, und von andern Noten, welche dieſes nicht verlangen, zu unterſcheiden wiſſen. Hierher gehören die langen Noten, ſo unter geſchwindere vermiſchet ſind, ferner die Noten mit welchen ein Hauptſatz eintritt, und denn hauptſächlich die Diſſonanzen. Die langen Noten, zu welchen die Octave tiefer zugleich mit angeſchlagen werden kann, unterbrechen die Lebhaftigkeit der Melodie. Das Thema erfodert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tones, um ſeinen Eintritt deſto deutlicher zu machen: und die Diſſonanzen dienen eigentlich zum Mittel, die unterſchiedenen Leidenſchaften abzuwechſeln.

11. §. Es kommen zwar im Accompagnement öfters noch andere lange Noten vor, ſo eigentlich keinen beſondern Ausdruck erfodern, ſondern nur die Melodie begleiten, oder in Ruhe ſetzen. Von dieſen iſt hier die Rede nicht.

Es kömmt hier vielmehr auf diejenigen Noten an, welche eine geschwinde und heftige Bewegung, so wohl durch Consonanzen als Dissonanzen, unterbrechen, doch aber in der Folge gleich wieder durch andere geschwindere Noten abgewechselt werden. Ferner gehören hierher die Noten, vermittelst welcher der Baß die Cadenz der Hauptstimme unterbricht, um einen sogenannten Betrug (inganno) zu begehen, weiter die Noten so zur Hauptcadenz vorbereiten, ferner diejenigen Noten, welche durch ein Kreuz, oder Wiederherstellungszeichen, um einen kleinen halben Ton, erhöhet werden, und die gemeiniglich die kleine Quinte und Sexte über sich haben, und denn ferner die, welche durch das runde b erniedriget werden, wie bereits im vorigen Abschnitte dem Violoncellisten gesagt worden ist. Aus dem nun was hier angeführet worden, können noch mehr andere dergleichen Vorfälle entdecket werden: wenn man nur ein jedes Stück in seinem Zusammenhange, und mit rechter Aufmerksamkeit, betrachtet, und das Absehen der Musik, welche die Leidenschaften beständig erregen, und wieder stillen soll, nicht aus dem Gedächtnisse kommen läßt. [227]

12. §. Eben diese Erregung der abwechselnden Leidenschaften, ist auch die Ursache, warum die Dissonanzen überhaupt stärker als die Consonanzen angeschlagen werden müssen. Die Consonanzen setzen das Gemüth in eine vollkommene Ruhe, und Zufriedenheit: die Dissonanzen hingegen erwecken im Gemüthe einen Verdruß. Wie nun ein niemals unterbrochenes Vergnügen, es sey von welcher Art es wolle, unsere Empfindungskräfte dermaaßen schwächen und erschöpfen würde, daß das Vergnügen endlich aufhören würde ein Vergnügen zu seyn: also würden auch lauter Consonanzen, in einer lange auf einander folgenden Reihe, dem Gehöre endlich einen Ekel und Verdruß verursachen, wenn sie nicht dann und wann mit Uebelklängen, dergleichen die Dissonanzen sind, vermischet würden. Jemehr nun eine Dissonanz im Spielen von den andern Noten unterschieden, und empfindlich gemacht wird, iemehr greift sie das Gehör an. Je verdrüßlicher aber die Sache ist, welche unser Vergnügen stöhret, ie angenehmer kommt uns das darauf folgende Vergnügen vor. Je härter also der Verhalt der Dissonanzen ist, ie gefälliger ist ihre Auflösung. Ohne diese Vermischung des Wohlklanges und des Uebelklanges, würde in der Musik kein Mittel übrig seyn, die verschiedenen Leidenschaften augenblicklich zu erregen, und augenblicklich wieder zu stillen.

13. §. Wie aber der Verdruß nicht immer von einerley Heftigkeit seyn kann, also haben auch von den Dissonanzen, einige mehr, einige weniger Wirkung, und muß also davon immer eine stärker als die andere angeschlagen werden. Die None, die None und Quarte, die None und Septime, die Quinte und Quarte, sind dem Gehöre nicht so empfindlich, als die Quinte mit der großen Sexte, die falsche Quinte mit der kleinen Sexte, die falsche Quinte mit der großen Sexte, die kleine Septime mit der kleinen oder großen Terze, die große

Septime, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, die übermäßige Sexte, die große Sekunde mit der Quarte, die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte. Die erſtern erfodern alſo deswegen bey weitem nicht den Nachdruck im Accompagnement, als die letztern. Unter dieſen letztern aber, iſt wieder noch ein Unterſchied zu machen. Die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, [228] die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte, die falſche Quinte mit der großen Sexte, die übermäßige Sexte, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, erfodern noch mehr Nachdruck als die übrigen, und müſſen deswegen von dem Accompagniſten, vermitteſt eines ſtärkern Anſchlags, noch kräftiger vorgetragen werden.

14. §. Um die Sache noch deutlicher zu machen, will ich über die vor erwähnten Diſſonanzen, und über den Unterſchied ihres Ausdrucks, in Anſehung der Mäßigung und Verſtärkung, ein Exempel beyfügen, ſ. Tab. XXIV, Fig. 1, [S. Anhang] woraus man deutlich wird erſehen können, daß das Piano und Forte, um die Affecten gehörig auszudrücken, bey der Ausführung, eines der nöthigſten Dinge ſey. Man ſpiele dieſes Exempel etliche mal, ſo, wie es mit dem Piano, Pianiſſimo, Mezzo forte, Forte, und Fortiſſimo bezeichnet iſt: (*) hernach wiederhole man es in einerley Stärke des Tones, und gebe dabey, ſowohl auf die Verſchiedenheit der Ziffern, als auch auf die eigene Empfindung wohl Achtung. Ich bin verſichert, wenn man ſich nur erſt ein wenig, ohne Vorurtheil, an dieſe Art zu accompagniren gewöhnet hat, wenn man die verſchiedenen Wirkungen der Diſſonanzen erkennen lernet, wenn man auf die Wiederholungen der Gedanken, auf die haltenden Noten, welche die Lebhaftigkeit unterbrechen, auf die Betrugsgänge, ſo öfters bey den Cadenzen vorkommen, und auf die Noten, welche zu einer fremden Tonart führen, und die durch das Kreuz oder eckigte b erhöhet, oder aber durch das runde b erniedriget werden, genau Acht hat, ich bin verſichert, ſage ich, daß man alsdenn das Piano, Mezzoforte, Forte, und Fortiſſimo, ohne daß es dazu geſchrieben iſt, ſehr leicht wird errathen können. Ich theile dem oben geſagten zu Folge, die Diſſonanzen, in Anſehung ihrer Wirkungen, und des darnach einzurichtenden Anſchlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey Claſſen ein. Die erſte bezeichne ich mit mezzo forte, die zweyte mit forte, und die dritte mit fortiſſimo. Zur erſten Claſſe mezzo forte kann man rechnen:

Die Secunde mit der Quarte,
Die Quinte mit der großen Sexte,
Die große Sexte mit der kleinen Terze,
Die kleine Septime mit der kleinen Terze,
Die große Septime. [229]

Zur zweyten Classe forte gehören:
Die Secunde mit der übermäßigen Quarte,
Die falsche Quinte mit der kleinen Sexte.
Der dritten Classe fortissimo zähle man zu:
Die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte,
Die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte,
Die falsche Qinte mit der großen Sexte,
Die übermäßige Sexte,
Die mangelhafte Septime,
Die große Septime mit der Secunde und Quarte.

Ich habe zu diesem Beyspiele ein Adagio erwählet, denn dieses Zeitmaaß ist, zu genauer und deutlicher Ausdrückung der Verschiedenheit der Dissonanzen, das bequemste. Ich setze dabey voraus, daß man die consonirenden Accorde des Adagio zu einem Solo nicht in der äußersten Stärke, sondern überhaupt mezzo piano accompagniren müsse, damit man den Vortheil behalte, wo es nöthig ist, schwächer und stärker spielen zu können. Wenn aber an einigen Orten piano oder pianissimo dabey gesetzet ist, so müssen alsdenn, die darinne vorkommenden Dissonanzen, mit einer proportionirlichen Stärke ausgedrücket werden, dergestalt, daß beym Pianissimo die Dissonanzen aus der dritten Classe, nur die Stärke von der ersten, und beym Piano die Stärke von der zweyten Classe bekommen: die übrigen aber nach diesem Verhältniß auch gemäßiget werden: widrigenfalls würde der Abfall, wenn solcher mit einer allzu großen Heftigkeit geschähe, dem Gehöre mehr Verdruß, als Vergnügen erwecken. Man will durch diese Art zu accompagniren, eine Nachahmung der Menschenstimme, und solcher Instrumente, welche das Wachsen und Verlieren des Tones in ihrer Gewalt haben, anstellen. Es muß aber freylich auch, bey dieser Art mit dem Clavicymbal zu accompagniren, die gute Beurtheilungskraft, und eine feine Empfindung der Seele, ein Vieles wirken. Wem diese beyden Stücke fehlen, der wird es darinne nicht weit bringen: es sey denn, daß er sich durch ein ernstliches Bemühen, und durch viele Erfahrung dazu fähig machte: weil man durch Fleiß sich Erkenntniß zuwege bringen, durch Erkenntniß aber der Natur zu Hülfe kommen kann.

(*) S. d. Anmerkung zum 19. §. des folgenden Abschnitts. [230]

15. §. Noch ist zu bemerken, daß wenn mehrere Dissonanzen von verschiedener Art auf einander folgen, und Dissonanzen in Dissonanzen aufgelöset werden, man auch den Ausdruck durch Verstärkung des Tones, und Vermehrung der Stimmen, immer mehr und mehr wachsen, und zunehmen lassen müsse. Daß aber die Quinte und Quarte, die None und Septime, die None und Quarte, und die Septime, wenn sie mit der Sexte und Quarte abwechselt, oder wenn sie über einer durchgehenden Note steht, keinen besondern Ausdruck erfodern, wird man nicht allein aus dem vorhabenden Exempel, sondern auch, und

zwar noch vielmehr, durch die eigene Erfahrung und Empfindung ſattſam erkennen können. Denn die Diſſonanzen ſind, wie oben ſchon geſaget worden, nicht alle von gleicher Erheblichkeit: ſondern ſie müſſen wie das Salz und Gewürz an den Speiſen betrachtet werden, da die Zunge von der einen Art immer mehr Wirkung empfindet, als von der andern.

16. §. Sollen aber die Diſſonanzen ihre gehörige Wirkung thun, daß nämlich die darauf folgenden Conſonanzen deſto angenehmer und gefälliger klingen, ſo müſſen ſie nicht nur, wie bisher gelehret worden, eine vor der andern, nachdem es ihre Art erfodert, ſondern auch überhaupt gegen die Conſonanzen ſtärker angeſchlagen werden. Und wie ein jeder conſonirender Accord auf dreyerley Art genommen werden kann, nämlich, daß entweder die Octave, oder die Terze, oder die Quinte oder Sexte in der Oberſtimme liegen, und jedesmal eine andere Wirkung thun: ſo hat es auch gleiche Bewandtniß mit den diſſonirenden Accorden. Man verſuche es z. E. mit der kleinen Terze, übermäßigen Quarte, und Sexte, mit dem Grundtone zugleich angeſchlagen, und nehme einmal die Terze, das anderemal die Quarte, das drittemal die Sexte in die Oberſtimme, oder man verkehre die Septime, welche zwo von den Oberſtimmen gegen einander machen, in die Secunde, ſo wird man finden, daß die diſſonirenden Klänge, wenn ſie nahe bey einander liegen, viel härter klingen, als wenn ſie weit aus einander liegen. Es kömmt demnach hierinne auf die gute Beurtheilungskraft des Accompagniſten an, daß er die Klänge ſo zu verſetzen wiſſe, wie es jedesmal der Sache Beſchaffenheit erfodert.

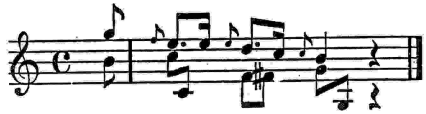
17. §. Auf einem Clavicymbal mit einem Claviere, kann das Piano durch einen gemäßigten Anſchlag, und durch die Verminderung der Stimmen, [231] das Mezzo forte durch Verdoppelung der Octaven im Baſſe, das Forte durch eben dieſes, und wenn man noch in der linken Hand einige zum Accorde gehörige **Conſonanzen** mitnimmt, das Fortiſſimo aber, durch geſchwinde Brechungen der Accorde von unten herauf, durch eben dieſe Verdoppelung der Octaven, und der Conſonanzen, in der linken Hand, und durch einen heftigern und ſtärkern Anſchlag, hervor gebracht werden. Auf einem Clavicymbal mit zweyen Clavieren, hat man über dieſes noch den Vortheil, zum Pianiſſimo ſich des oberſten Claviers bedienen zu können. Auf einem Pianoforte aber, kann alles erfoderliche am allerbequemſten bewerkſtelliget werden: denn dieſes Inſtrument hat vor allem, was man Clavier nennet, die zum guten Accompagnement nöthigen Eigenſchaften am meiſten in ſich: und kömmt dabey blos auf den Spieler und ſeine Beurtheilung an. Auf einem guten Clavichord hat es zwar eben dieſelbe Beſchaffenheit im Spielen, nicht aber in Anſehung der Wirkung, weil das Fortiſſimo mangelt.

18. §. Wie auf einem jeden Inſtrumente der Ton auf verſchiedene Art hervor gebracht werden kann, ſo verhält es ſich auch gleichergeſtalt mit dem

Clavicymbal: ungeachtet man glauben ſollte, daß es bey dieſem Inſtrumente nicht auf den Spieler, ſondern nur auf das Inſtrument allein ankäme. Dennoch giebt es die Erfahrung, daß wenn das Inſtrument bald von dem einen, bald von dem andern geſpielet wird, der Ton von dem einem beſſer als von dem andern heraus gebracht wird. Die Urſache davon muß folglich auf den Anſchlag, den ein jeder verſchieden hat, ankommen: ob derſelbe, bey einem jeden Finger mit gleicher Kraft und Nachdruck, und mit dem rechten Gewichte geſchieht, ob man den Seyten die gehörige Zeit gönnet, daß ſie ihren Schwung ungehindert machen können, oder ob man die Finger mit allzugroßer Gelaſſenheit niederdrücket, und ihnen nicht, durch einen Schneller, eine gewiſſe Kraft giebt, daß die Seyten, um den Ton länger auszuhalten, in eine länger anhaltende Zitterung verſetzet werden können, um den Fehler, ſo dieſes Inſtrument von Natur hat, daß ſich die Töne nicht, wie auf andern Inſtrumenten, an einander verbinden, ſo viel als möglich iſt zu vermeiden. Es kömmt auch viel darauf an, ob man mit einem Finger ſtärker als mit dem andern ſtößt. Dieſes kann daraus folgen, wenn man ſich gewöhnet hat, einige Finger einwärts zu beugen, andere aber gerade auszuſtrecken: welches nicht nur eine ungleiche Stärke im Spielen verurſachet, ſondern [232] auch hinderlich iſt, geſchwinde Paſſagien rund, deutlich und angenehm vorzutragen. Wie es denn bey manchem, wenn er einen Lauf von etlichen Noten ſtufenweis zu machen hat, nicht anders klingt, als wenn er über die Noten wegſtolperte. Gewöhnt man ſich aber gleich Anfangs, alle Finger, einen ſo weit als den andern, einwärts zu beugen, ſo wird man dieſen Fehler nicht leicht begehen. Man muß aber bey Ausführuug der laufenden Noten, die Finger nicht ſo gleich wieder aufheben, ſondern die Spitzen derſelben vielmehr, auf dem vorderſten Theile des Taſts hin, nach ſich zurücke ziehen, bis ſie vom Taſte abgleiten. Auf dieſe Art werden die laufenden Paſſagien am deutlichſten herausgebracht. Ich berufe mich hierbey auf das Exempel eines der allergrößten Clavierſpieler, der es ſo ausübte, und lehrete.

19. §. Wenn die Hauptſtimme in einem Adagio vor der Terze und Sexte bisweilen vorhaltende Noten machet, da denn die vor der Terze, zur Quarte, und die vor der Sexte, zur Septime wird, ſ. Tab. XXIII. Fig. 4,

[Tab. XXIII.] Fig. 4.



ſo thut es keine gute Wirkung, wenn man zu dem Vorſchlage der die Quarte macht, die Terze, und zu dem der die Septime ausmachet, die Sexte zugleich anſchlägt. Der Accompagniſt thut alſo beſſer, wenn er nur das, was ſonſt

noch zum Accorde gehöret, anſchlägt, die Terze oder Sexte aber erſt bey der Auflöſung des Vorſchlags hören läßt: ſonſt entſtehen daraus ſolche Diſſonanzen, die weder eine Vorbereitung noch Auflöſung bekommen, und dem Gehöre folglich ſehr unangenehm fallen. [*)] Bey den Vorſchlägen ſo von unten genommen werden, wenn vor der in der Höhe liegenden Terze die None vorgehalten wird, klingt die zugleich bey dem Vorſchlage mit dem Flügel angegebene Terze nicht ſo übel: wenn nur die zum Accorde der Hauptnote gehörige Terze nicht über, ſondern unter der Hauptſtimme genommen wird, denn dieſe wird alsdenn, anſtatt der Secunde, gegen den Vorſchlag zur Septime von unten.

20. §. Einem jeden Clavierſpieler, der die Verhältniſſe der Töne verſteht, wird auch zugleich bekannt ſeyn, daß die Subſemitone, als: D mit dem Kreuz, und E mit dem b, u. ſ. w. um ein Komma unterſchieden ſind, und folglich, aus Mangel der gebrochenen Taſten, auf dieſem Inſtrumente, einige Ungleichheit im Stimmen, gegen die andern Inſtrumente, welche dieſe Töne in ihrem Verhältniſſe rein greifen, verurſachen: zumal [233] wenn ſie das Clavier, mit einem der letztgedachten Inſtrumente, im Einklange ſpielet. Weil nun dieſe Töne nicht allemal können vermieden werden, beſonders in denen Tonarten, wo viel b und viel Kreuze vorkommen: ſo thut der Accompagniſt wohl, wenn er, ſo viel als möglich iſt, ſuchet, dieſelben entweder in die mittelſte oder unterſte Stimme zu verſtecken, oder, wenn einer davon die kleine Terze ausmachet, ihn gar weg zu laſſen. [**)] Denn wenn beſonders dieſe kleinen Terzen, in der oberſten Octave mit der Hauptſtimme im Einklange angeſchlagen werden, klingen ſie ſehr faul und unvollkommen. Ich verſtehe unter dieſen kleinen Terzen, hauptſächlich das C, D, und E der zweygeſtrichenen Octave, wenn vor denſelben ein b ſteht, oder kürzer zu ſagen das Ces, Des, und Es. Ich rechne aber auch hierher das eingeſtrichene G und A, und das zweygeſtrichene D, und E, wenn ein Kreuz davor ſteht, denn wenn dieſe letztern große Terzen ſind, ſo ſchweben ſie zu ſehr über ſich, und ſind alſo zu hoch. Es iſt wahr, daß man dieſen Unterſchied, wenn man entweder allein auf dem Flügel ſpielt, oder wenn derſelbe zu einer ſtarken Muſik accompagniret, nicht ſo deutlich bemerken kann: wenn aber oben gemeldete Töne auf einem andern Inſtrumente den Einklang berühren, ſo laſſen ſie, weil die andern Inſtrumente dieſe Töne in ihrem Verhältniſſe angeben, da ſie hingegen auf dem Claviere temperiret ſind, ihren Unterſchied mehr als zu wohl hören: und iſt alſo beſſer ſie gar zu vermeiden, als das Gehör zu beleidigen. Wem aber allenfalls das Weglaſſen nicht gefällt, der nehme dieſe oben angezeigten kleinen und großen Terzen, ſo wie ich von den andern Subſemitonen gelehret habe, zum wenigſten in der Tiefe, allwo ſie das Gehör noch

[*) S. Takt 28 und 33 des Adagios Tab. XXIV. (Anhang B)].
[**) S. Tab. XXIV. (Anhang B), Takt 8, 35, 36.]

eher vertragen wird. Der Einklang thut ohne dem zu einem Instrumente nicht so gute Wirkung, als zu einer Singstimme. Ueberdem ist auch das Unreine in der Tiefe dem Gehöre nicht so empfindlich als in der Höhe. Wer sich hiervon überzeugen will, der stimme auf einem Claviere des Flügels eine Octave unter oder über sich schwebend, alsdenn stimme er, auf dem andern Claviere, eine Seyte von dem hohen Tone mit dem tiefen ganz rein. Man versuche hierauf den verstimmten Einklang, und sehe, ob derselbe dem Gehöre nicht mehr, als die verstimmte Octave, misfallen wird.

21. §. Es ist schon von langen Zeiten her die Regel gewesen, daß man beym Spielen des Generalbasses, die Hände nicht allzuweit von einander entfernen, und folglich mit der rechten nicht allzuhoch spielen solle. Die-[234]se Regel ist vernünftig und gut, wenn sie nur allezeit beobachtet würde. Denn es thut eine viel bessere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Fügel, unter der Hauptstimme, als wenn solche mit der Oberstimme, oder wohl gar über derselben, genommen werden. Wenn die Alten das Accompagnement um eine Octave höher haben wollten, so setzten sie anstatt der Terze, Quarte, Quinte, u. s. w. die Decime, Undecime, und Duodecime, über den Baß. Da aber zwischen diesen Ziffern kein solcher Unterschied zu machen ist, als zwischen der Secunde und None, so kann auch solches von ihnen nicht ganz und gar ohne Ursache geschehen seyn. Aus oben gesagten Ursachen, darf man einen Violoncellisten, wenn er Solo spielet, nicht so, wie einen Violinisten, begleiten. Bey dem erstern muß man mit der rechten Hand alles in der Tiefe spielen: und soferne der Baß, von dem Componisten, aus Unwissenheit etwan zu hoch gesetzet wäre, und die Hauptstimme überstiege, so kann man denselben ebenfalls eine Octave tiefer spielen: damit die Quinten nicht in Quarten verwandelt werden. Bey Begleitung der Violine, welche einen großen Umfang der Töne hat, muß der Accompagnist Achtung geben, ob der Violinist viel in der äußersten Tiefe, oder sehr hoch zu spielen habe: damit er weder die Tiefe übersteige, noch bey der äußersten Höhe zu weit entfernet sey. [*)]

22. §. Wenn der Baß in langsamen Stücken etliche Noten auf einerley Tone zu wiederholen hat, welche mit $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{5}$ u. d. gl. beziffert sind, da denn vermuthlich die Hauptstimme die obersten Ziffern in ihrem Gesange hat: so klingt es sehr gut, wenn der Accompagnist die obersten Ziffern in der Tiefe spielet, und folglich die Terzen, so beyde Stimmen gegen einander machen, in Sexten verwandelt. Solches wird nicht nur harmoniöser klingen, sondern auch mehr einem Trio als Solo ähnlich werden. [**)] Will er aber nur die untersten

[*) S. dazu die von H. N. Gerber ausgeführte, von Joh. Seb. Bach verbesserte Generalbaßaussetzung einer Albinonischen Violinsonate bei Ph. Spitta, J. S. Bach, II. Anhang S. 1 ff.]

[**) S. Tab. XXIV. (Anhang B), Takt 8, 13, 16, 30, 31, 44.]

Ziffern ſpielen, und die, welche die Hauptſtimme hat, gar weg laſſen, ſo iſt es noch beſſer. Wenn er ſolches bey allen dergleichen Gelegenheiten beobachtet, und im Accompagnement die zweyte Stimme zur oberſten, und die oberſte zur unterſten machet, ſo wird die Hauptſtimme niemals verdunkelt: und der Soloſpieler bekömmt dadurch ſeine gehörige Freyheit. Geſchieht aber das Gegentheil, ſo möchte es ſcheinen, als wollte der Accompagniſt das Stück mit dem Soloſpieler im Uniſon ſpielen. [235]

23. §. Mit der rechten Hand muß der Accompagniſt im Adagio weder harpeggiren, noch melodiös ſpielen: es wäre denn daß der Soloſpieler haltende Noten oder Pauſen hätte. Die accompagnirenden Stimmen darf er nicht vor dem Baſſe hervorragen laſſen. In einem Adagio im gemeinen geraden Tacte, kann er zu einem jeden Achttheile mit der rechten Hand anſchlagen. In einem Arioſo aber, wenn der Baß eine geſchwindere Bewegung zu machen hat, ſie beſtehe aus Achttheilen, Sechzehntheilen oder Triolen, von beyderley Art Noten, klingt es nicht ſo gut, wenn er zu einer jeden Note mit der rechten Hand anſchlägt, als wenn er bey gleichen Noten, eine, und bey Triolen, zwo, vorbey gehen läßt: wenn anders über den durchgehenden Noten keine eigenen Ziffern ſtehen.

24. §. Wenn ein Sänger oder Soloſpieler, im Adagio, eine lange Note im Tone wachſen und wieder abnehmen läßt, und der Baß unter derſelben eine Bewegung von verſchiedenen Noten zu machen hat: ſo iſt es gut, wenn der Accompagniſt ebenfalls, nach Maaßgebung der Hauptſtimme, Note vor Note ſtärker und wieder ſchwächer anſchlägt.

25. §. Wenn die Hauptſtimme, in einem Adagio, durch ein Paar geſchwinde punctirte Noten, etwas beſonderes auszudrücken, und der Baß ſolches mit eben dergleichen Noten nachzumachen hat, ſo muß der Accompagniſt dieſelben, es mögen Conſonanzen oder Diſſonanzen ſeyn, ganz vollſtimmig und erhaben anſchlagen. [*)] Hat aber die Hauptſtimme einen traurigen oder ſchmeichelnden Geſang, ſo muß der Accompagniſt im Anſchlage ſich mäßigen, die Stimmen vermindern, und alſo bey allen Fällen ſich der Hauptſtimme bequemen, und mit derſelben alle Leidenſchaften, eben ſo gut als wenn er ſelbſt Solo ſpielete, zu Herzen nehmen. Wäre von dem Componiſten, zum Unglücke, wenig oder gar kein Affect ausgedrücket worden: ſo kann der Accompagniſt dennoch, wechſelsweiſe, einige Noten, nach eigenem Gutbefinden, durch einen ſtärkern Anſchlag erheben, und die folgenden wieder mäßigen. Dieſes läßt ſich am beſten, bey einer Aehnlichkeit oder Wiederholung der Gedanken, anbringen, es geſchehe in demſelben Tone, oder in der Verſetzung, oder, wie bereits gemeldet worden, wenn Diſſonanzen vorkommen.

[*) S. Anhang A, Takt 7, erſtes Viertel, Takt 25, erſtes Viertel.]

[236] 26. §. Nachahmungen, so aus laufenden oder melodiösen Gängen bestehen, thun eine bessere Wirkung, wenn sie mit der rechten Hand in der höhern Octave mitgespielet werden, als wenn man sie vollstimmig accompagniret. [*)] Auf gleiche Art kann man auch mit dem Unison verfahren.

27. §. Wenn der Baß seine ordentliche Lage verläßt, und in der Lage vom Tenor etwas zu spielen hat, welches öfters in der Singmusik vorzukommen pfleget, so muß die rechte Hand mit wenig Stimmen, und ganz nahe bey der linken Hand accompagniren: damit das folgende, in der Baßlage, mit desto mehrerer Pracht ausgedrückt werden könne.

28. §. Wofern, in einem ganz langsamen Stücke, im Basse Bedingungen, welche mehrentheils mit Secunde Quarte und Sexte beziffert sind, vorkommen, und der Accompagnist keinen Violoncell oder ander Baßinstrument neben sich hat, kann derselbe, ohne Nachtheil der Generalbaßregel, die gebundenen Noten, mit den dazu gehörigen Dissonanzen anschlagen: weil der Ton des Clavicymbals sich bald verliert, die Dissonanzen aber, ohne den Grundton, dem Gehöre nach, sich in Consonanzen verwandeln, und folglich die darunter gesuchte Wirkung verlohren geht. Wenn etliche ganze Tacte auf einem Tone gebunden sind, kann gleichfalls ein jeder besonders angeschlagen werden.

29. §. Hat der Solospieler das Zeitmaaß, beym Anfange, nicht so wie er sollte gefasset: so muß der Accompagnist ihm nicht hinderlich seyn, solches nach seinem Gefallen zu ändern.

30. §. Um das Zeitmaaß, besonders in ganz langsamen Sätzen, nicht zu verrücken, muß sich der Clavierspieler hüten, daß er beyde Hände nicht zu hoch oder ungleich aufhebe, und daß er die accompagnirenden Noten, als: Viertheile oder Achttheile nicht zu kurz anschlage, und die Hände zu geschwind vom Claviere abziehe. Denn wenn er die Hände länger in der Höhe, als auf dem Claviere hält, so verliert er den Vortheil, die Zeit bey einer jeden Note richtig abmessen zu können. Macht er aber mit den Händen eine gleiche Bewegung, so daß er dieselben eben so lange in der Höhe hält, als er sie auf dem Claviere liegen läßt, so theilen sich [237] bey den Viertheilen, die Achttheile, und bey den Achttheilen, die Sechzehntheile, richtig und ohne vieles Nachdenken von sich selbst ein: auch bekommen die Noten dadurch einen unterhaltenen Klang, und das Instrument wird angenehmer. Da hingegen, wenn dieses nicht beobachtet wird, die Seyten durch den geschwinden Rückfall der Federn, an dem erfoderlichen Schwunge zu zeitlich gehindert werden: und also der natürliche Ton, so im Instrumente liegt, nicht so wie er soll heraus kommen kann. Nicht zu gedenken, daß auch widrigenfalls unter dem Staccato und andern Noten kein

[*) S. dazu Qu.' Anmerkung zu § 32 dieses Abschnitts.]

Unterſchied bleiben würde. Bey einem Soſtenuto aber, müſſen die Finger ganz bis zur folgenden Note liegen bleiben.

31. §. Wenn in einem Adagio, bey einem Einſchnitte, beyde Stimmen pauſiren, und die Oberſtimme, mit einer Note im Aufſchlage des Tacts, allein anzufangen hat, die folgende Note im Niederſchlage aber eine Quarte, Quinte, Sexte, oder Septime höher ſteht, allwo der Soloſpieler Freyheit hat, eine willkührliche Auszierung anzubringen: ſo muß der Begleiter, deſſen erſte Note, bey ſolchen Fällen, gemeiniglich erſt mit dem Niederſchlag wieder anfängt, ſo lange warten, bis die Oberſtimme die Note im Niederſchlage berühret, und darf ſich im Zeitmaaße nicht übereilen: weil ſolches bey dergleichen Fällen, nicht nach der Strenge genommen wird. Hat aber die Hauptſtimme Bindungen, oder ſonſt haltende Noten, der Baß aber Bewegungen darunter: ſo muß der Accompagniſt das Zeitmaaß nach der Strenge beobachten, und findet hierbey kein Nachgeben ſtatt: weil der Soloſpieler verbunden iſt, ſich mit den Auszierungen nach dem Baſſe zu richten.

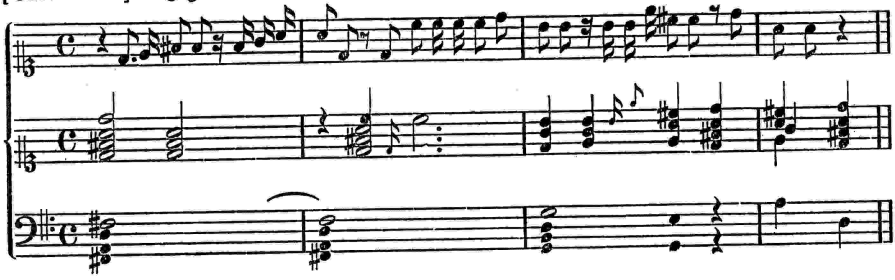
32. §. Was bisher geſaget worden, geht hauptſächlich das Adagio an. Ob nun wohl, in geſchwinden Stücken, nicht alles nach der Strenge, die bey dem Adagio erfodert wird, beobachtet werden kann: ſo kann doch das meiſte von dem, was zu der Discretion und dem Ausdrucke gehöret, auch bey dem Allegro angewendet werden. Hauptſächlich aber kömmt es bey dem Allegro darauf an: daß der Accompagniſt das Zeitmaaß nach der größten Strenge halte, und ſich weder ſchleppen laſſe, noch eile, daß er in der linken Hand eine Fertigkeit beſitze alles deutlich und rein zu ſpielen: wozu überhaupt die Inſtrumentalmuſik vortheilhafter iſt als die Singmuſik: weil bey dieſer nicht ſo viel Fertigkeit und Feuer, als bey jener erfodert werden kann, daß er, wenn viele Achttheile auf einem Tone [238] vorkommen, dieſelben mit der linken Hand alle anſchlage, nicht aber, wie einige aus unzeitiger Bequemlichkeit zuweilen, abſonderlich bey Singſtimmen, thun, eine anſchlage, und drey oder wohl gar ſieben vorbey ſtreichen laſſe, daß er mit der rechten Hand gelaſſen und beſcheiden verfahre, daß er weder gar zu vollſtimmig, noch die Hauptſtimme mit ſpiele, daß er nach kurzen Pauſen die Hände nicht zu hoch aufhebe: denn hierdurch kann das Zeitmaaß leicht verrücket werden, weswegen er mit der rechten Hand den Accord zur folgenden Note, anſtatt der vorhergehenden kurzen Pauſe anſchlagen kann (*); daß er mit der rechten Hand nicht ſolche geſchwinde Bewegungen mache, wodurch er zum Zögern verleitet werden kann, und der Soloſpieler an ſeiner Geſchwindigkeit verhindert wird, daß er die durchgehenden Noten nicht mit vielen Stimmen belade, daß er das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücke, daß er die Baßnoten in ihrer Lage, und die Intervalle ſo, wie ſie geſetzt ſind, ſpiele, auch bey denſelben nichts zuſetze, daß er endlich, in Anſehung der Stärke und Schwäche, ſich nach der Stärke der Hauptſtimme richte. Iſt es

eine Flöte, ſo muß er, wenn dieſelbe in der Tiefe ſpielet, beſonders in Molltönen, das Accompagnement ſehr mäßigen.

(*) Dieſes verſteht ſich nur von blos begleitenden Noten. Wenn aber der Hauptſatz einer Fuge oder eine andere Nachahmung im Aufſchlage des Tactes anfängt, ſo würden dieſe verdunkelt werden, wenn man über der vorhergehenden Pauſe den folgenden Accord anſchlagen wollte. Bey ſolchen Umſtänden thut es beſſere Wirkung, wenn man den Hauptſatz, durch die Octave höher, mit der rechten Hand verdoppelt, als wenn man ihn vollſtimmig accompagniret.

33. §. Bey einem Recitativ ſo auswendig geſungen wird, geſchieht dem Sänger eine große Erleichterung, wenn der Accompagniſt die erſten Töne desſelben bey einem jeden Einſchnitte voraus nimmt, und ihm, ſo zu ſagen, in den Mund leget, indem er nämlich erſtlich den Accord durch eine geſchwinde Brechung anſchlägt, doch ſo, daß des Sängers erſte Note, wo möglich, in der oberſten Stimme liege, und gleich darauf ein Paar der nächſten Intervalle, die in der Singſtimme vorkommen, einzeln nachſchlägt, ſ. Tab. XXIII. Fig. 5.

[Tab. XXIII.] Fig. 5.



Dieſes kömmt dem Sänger, ſowohl wegen des Gedächtniſſes, als auch wegen der Intonation, ſehr zu ſtatten. Was ſonſt noch im Recitativ zu bemerken, und im Accompagnement überhaupt zu beobachten iſt, wird in dem folgenden Abſchnitte weitläuftiger gezeiget werden. [*)]

[*) S. dazu Ph. E. Bach, Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen II, S. 313 ff. und G. S. Löhlein, Klavierſchule II, S. 154 ff.]

Des XVII. Hauptstücks [239]

VII. Abschnitt.

Von den Pflichten welche alle begleitenden Instrumentisten überhaupt in Acht zu nehmen haben.

1. §. Soll ein Orchester recht gute Wirkung thun: so müssen nicht nur alle Mitglieder desselben mit guten und reinen Instrumenten versehen seyn, sondern sie müssen dieselben auch richtig und gleichlautend einzustimmen wissen.

2. §. Es könnte für einen Ueberfluß angesehen werden, wenn ich wegen der Stimmung der Bogeninstrumente einige Erinnerungen mache: denn was scheint leichter zu seyn, als ein mit vier Seyten bezogenes Instrument in Quinten rein zu stimmen? da ja das Gehör natürlicher Weise eher das Intervall der Quinte, als die übrigen, begreifen lernet. Dessen ungeachtet lehret es die Erfahrung, daß, wenn auch einige erfahrene Violinisten, oder andere Instrumentisten, sich in diesem Stücke ihrer Pflicht gemäß verhalten, dennoch der meiste Theil, entweder aus Unwissenheit, oder aus Nachlässigkeit, dawider handelt: so daß, wenn man, bey einem zahlreichen Accompagnement, die Instrumente einzeln untersuchen sollte, man finden würde, daß nicht nur fast ein jedes Instrument in sich selbst unrein gestimmet seyn, sondern auch öfters nicht zwey oder drey mit einander übereinstimmen würden: welches aber, an der guten Ausnahme der Musik überhaupt, eine große Hinderniß zu wege bringt. [240]

3. §. Wer davon Beweis verlanget, der stelle sich einen geschikten Clavierspieler vor, wenn er auf einem verstimmten Instrumente spielet, und bemerke, ob die Unreinigkeit der Stimmung einem feinen musikalischen Gehöre nicht mehr Beleidigung anthun wird, als ihm des Spielers gute Art zu spielen Vergnügen erwecket. Geschieht nun dieses bey einem einzigen Instrumente, wo die Verdoppelung der Töne nur aus zweenen Einklängen und höchstens zwoen Octaven besteht, was für eine üble Wirkung muß es nicht bey einer zahlreichen Musik thun, wo der Einklang so vielmal verdoppelt wird, wenn die Instrumente nicht mit einander übereinstimmen. Es ist zwar wahr, daß ein jeder von den

Bogeninstrumentisten sein Instrument nach dem Gehöre spielet, und die Finger nach Gefallen, höher oder tiefer setzen kann: allein die unreine Stimmung wird doch dann und wann durch die bloßen Seyten, welche man nicht zu allen Zeiten vermeiden kann, besonders die tiefsten, auf einem jeden Instrumente verrathen. Ueberdieses ist zu vermuthen, daß derjenige, welcher sich so leichtsinnig gewöhnet, sein Instrument selten recht rein zu stimmen, auch nicht vermögend sey, dasselbe recht rein zu spielen: weil immer aus einem Uebel das andere entspringt. Wäre auch ein Violinist geschikt genug, durch Versetzung der Hände alles zu spielen, ohne die bloßen Seyten zu berühren: so kann er doch nicht vermeiden, die Quintensprünge mit einem Finger zu greifen. Sind nun die Seyten an und für sich nicht rein gestimmet: so bleiben diese Quintensprünge, in geschwinden Stücken, gleichfalls unrein.

4. §. Um die Violine recht rein zu stimmen, halte ich dafür, daß man nicht übel thun würde, wenn man sich nach der Regel richtete, die bey Stimmung des Claviers beobachtet werden muß, nämlich: wenn man die Quinten, nicht, wie geschieht, ganz rein, oder wohl gar über sich schwebend, sondern vielmehr unter sich schwebend stimmete: damit die bloßen Seyten alle mit dem Claviere übereinträfen. Denn sofern man die Quinten alle scharf und rein stimmen will: so folget natürlicher Weise, daß von vier Seyten nur eine mit dem Claviere gleichlautend ist. Stimmet man aber das A zum Claviere rein, und läßt das E zum A ein wenig unter sich, das D zum A, und das G zum D aber, über sich schweben: so werden beyde Instrumente gegen einander übereinstimmen. [241] Doch will ich diese Meynung nicht als Regel, sondern nur zum weitern Nachdenken gegeben haben.

5. §. Die Blasinstrumente können, bei warmer Witterung, ein wenig tiefer als die Violinen einstimmen, weil sie sich in währendem Blasen erhöhen: da hingegen die mit Seyten bezogenen Instrumente, sich durch die Wärme erniedrigen.

6. §. Der Ton, in welchem die Orchester zu stimmen pflegen, ist nach Beschaffenheiten der Orte und Zeiten immer sehr verschieden gewesen. Der unangenehme Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutschland geherrschet, welches die alten Orgeln sattsam beweisen. [*)] Man hat auch die übrigen Instrumente, als: Violinen, Baßgeigen, Posaunen, Flöten a bec, Schallmeyen, Bombarte, Trompeten, Clarinetten, u. s. w. darnach eingerichtet. Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefern Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt hatten, hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammertone zu verwechseln: wie auch nunmehro

[*) Vergl. dazu M. Praetorius, Syntagma musicum, II. Teil (1618), S. 14 f.]

einige der berühmtesten neuen Orgeln beweisen. Der venezianische Ton ist itziger Zeit eigentlich der höchste, und unserm alten Chortone fast ähnlich. Der römische Ton war, vor etlichen und zwanzig Jahren, tief, und dem Pariser Tone gleich. Anitzo aber fängt man an, den Pariser Ton dem venezianischen fast gleich zu machen.

7. §. Die Verschiedenheit des Tones in welchem man stimmet, ist der Musik sehr schädlich, Bey der Singmusik verursachet er die Unbequemlichkeit, daß die Sänger diejenigen Arien, die an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, für sie gemacht waren, an einem andern Orte, wo man tief stimmet, und umgekehrt, die Arien, die nach einer tiefen Stimmung eingerichtet sind, an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, kaum brauchen können. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß an allen Orten einerley Ton bey der Stimmung eingeführet werden möchte. Es ist nicht zu läugnen, daß der hohe Ton viel durchdringender ist, als der tiefe: er ist aber dagegen bey weitem nicht so angenehm, rührend, und prächtig. Ich will eben nicht die Parthey von dem ganz tiefen französischen Kammertone nehmen, ob er gleich für die Flöte traversiere, den [242] Hoboe, den Basson, und einige andere Instrumente der vortheilhafteste ist: ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen, weil die Blasinstrumente in demselben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terze tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten. Denn dieser ist weder zu tief, noch zu hoch, sondern das Mittel zwischen dem französischen und venezianischen: und in diesem können sowohl die mit Seyten bezogenen, als die Blasinstrumente, ihre gehörige Wirkung thun. Der ganz hohe Ton würde machen, daß obgleich die Figur der Instrumente bliebe, doch endlich aus der Flöte traversiere wieder eine Querpfeife, aus dem Hoboe wieder eine Schallmey, aus der Violine ein Violino piccolo, und aus dem Basson wieder ein Bombart werden würde. Die Blasinstrumente, welche doch eine so besondere Zierde eines Orchesters sind, würden hiervon den größten Schaden haben. Dem tiefen Tone haben sie eigentlich ihren Ursprung zu danken. Wenn nun vornehmlich die Hoboen und Bassone, welche zum tiefen Tone gemacht worden, durch Verkürzung der Röhre und Esse in die Höhe gezwungen werden müssen, so werden sie, durch diese Verkürzung, durch und durch falsch. Die Octaven gehen auseinander, und der unterste Ton einer Octave wird tiefer, der oberste aber höher: so wie im Gegentheile bey allzuweiter Ausziehung des Rohres und Verlängerung des Esses [!], die Octaven zusammen gehen, und der unterste Ton höher, der oberste aber tiefer wird. Es hat damit eben die Beschaffenheit wie mit der Flöte, wenn man den Pfropf derselben entweder allzutief einstecket, oder allzuweit auszieht. Denn im ersten Falle gehen die Octaven, auf oben gemeldete Weise auseinander, im zweyten aber, geben sie sich zusammen. Man könnte zwar

allenfalls kleinere und engere Instrumente, zum Vortheile des hohen Tones, verfertigen lassen: allein die meisten Instrumentenmacher arbeiten nach ihrem einmal angenommenen, nach dem tiefen Tone eingerichteten Modelle, und die wenigsten würden im Stande seyn, die Mensur nach gehörigem Verhältniß so zu verjüngen, daß das Instrument zwar hoch würde, doch aber auch seine Reinigkeit behielte. Geriethe auch endlich eins und das andere, so wäre doch noch die Frage, ob die obgemeldeten Instrumente, wenn sie auf den hohen Ton eingerichtet sind, noch eben die Wirkung thun würden, welche sie thun, wenn sie bey ihrem alten ihnen eigenen Maaße bleiben? Die Partheylichkeit für ein Instrument ist zwar an sich selbst gut, aber nur so lange, als sie den andern Instrumenten nicht zum [243] Schaden gereichet. In einigen Theilen Welschlands liebt man die obengedachte Erhöhung des Tones. Denn in diesem Lande werden die Blasinstrumente weniger als in andern Ländern gebrauchet: und folglich hat man davon nicht einen solchen guten Geschmack, als von andern Dingen in der Musik. In Rom wurden eins[t]mals die Blasinstrumente aus der Kirche verbannet. Ob nun vielleicht der unangenehme hohe Ton, oder die Art sie zu spielen daran Ursache gewesen, lasse ich dahin gestellet seyn. Denn obgleich der römische Ton tief, und für den Hoboe vortheilhaft war: so spieleten doch damals die Hoboisten auf solchen Instrumenten, die einen ganzen Ton höher stunden, und mußten folglich transponiren. Allein diese hohen Instrumente thaten, gegen die übrigen tiefgestimmeten, eine solche Wirkung, als wenn sie deutsche Schallmeyen wären.

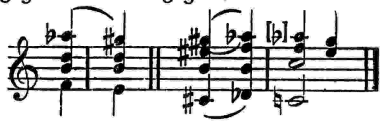
8. §. Wegen des Reingreifens der Töne auf den Bogeninstrumenten, und sonderlich der Violine, kömmt sehr viel auf ein gutes musikalisches Gehör an. Dieses aber kömmt nicht von der Natur allein her, sondern es muß auch, durch die Erkenntniß des Verhalts der Töne, zuwege gebracht werden. Mancher empfindet, durch das angebohrne Gehör, wenn ein anderer falsch spielet: wenn er aber eben denselben Fehler selbst begeht, wird er es entweder nicht gewahr, oder er weis sich nicht zu helfen. Das beste Mittel, sich aus dieser Unwissenheit zu reissen, ist das Monochord oder der Klangmesser. Auf diesem kann man die Verhältnisse der Töne am allerdeutlichsten erkennen lernen. Es wäre deswegen nöthig, daß nicht nur ein jeder Sänger, sondern auch ein jeder Instrumentist, sich dieselben bekannt machte. Er würde dadurch die Erkenntniß der Subsemitone viel zeitlicher erlangen, und viel eher lernen, daß die mit einem b bezeichneten Töne um ein Komma höher seyn müssen, als die, welche ein Kreuz vor sich haben: da er sich, ohne diese Einsicht, nur allein auf das Gehör, welches doch betrüglich ist, verlassen muß. Hauptsächlich wird dieses von den Violinisten und dergleichen Bogeninstrumentisten erfodert, als denen, wegen Setzung der Finger, keine Gränzen, wie den Blasinstrumentisten, gesetzet werden können. Es würde auch mancher in der Höhe reiner spielen, wenn er wüßte,

daß auf einer Seyte, vom Anfange bis in die Höhe, die Töne nicht in einerley Weite, sondern immer verjünget, nämlich näher und näher an einander liegen. Zum Beweis: die Seyte wird auf der Geige wie auf dem Monochorde in zweene Theile getheilet: da denn die erste Hälfte davon die Octave an-[242]giebt. Theilet man die zweyte Hälfte davon wieder in zweene Theile, so giebt der erste Theil davon noch eine Octave höher an: und so verhält es sich mit dem Reste der Seyte, bis an den Steg. Wollte man nun in der zweyten Octave die Finger eben so weit aus einander setzen, als in der ersten, so würde bey einem jeden Tone, anstatt der Secunde, die Terze hervor kommen. Es folget also hieraus, daß die Verjüngung, nach dem ersten Tone, in gehörigem Verhältnisse ihren Anfang nehmen, und so, bis zum Ende der Seyte, fortfahren, folglich das Instrument mit vieler Beurtheilung gespielet werden müsse.

9. §. Wenn die eigentlichen Subsemitone vorkommen, das ist, wenn ein durch das b erniedrigter Ton, sich in den nächst darunter liegenden durch das Kreuz erhöheten, oder ein durch das Kreuz erhöheter, sich in den nächst darüber liegenden durch das b erniedrigten Ton verwandelt, s. Tab. XXIII. Fig. 6 und 7:

[Tab. XXIII.]

Fig. 6. Fig. 7.



so ist zu merken, daß, wie schon im vorigen § gedacht worden, der Ton mit dem Kreuze, gegen den mit dem b, um ein Komma tiefer seyn muß. Zum Exempel G mit dem Kreuze, muß ein Komma tiefer seyn als A mit dem b. Wenn diese zwo Noten an einander gebunden sind, s. Tab. XXIII. Fig. 6, so muß der Finger bey dem auf das b folgende[n] Kreuze, etwas zurück gezogen werden: sonst würde die große Terze gegen die Grundstimme zu hoch seyn. Folgt aber auf das Kreuz ein b, s. Fig. 7. so muß der Finger bey der Note mit dem b um so viel hinauf rücken, als man ihn bey dem vorhergehenden Exempel zurück zieht: wie hier in der Oberstimme vom G mit dem Kreuz ins A mit dem b, in der zweyten Stimme vom E mit dem Kreuze ins F, und in der Grundstimme, vom C mit dem Kreuze ins D mit dem b, angebracht werden muß. Eben dieses ist auf allen Instrumenten zu beobachten: das Clavier ausgenommen, als auf welchem man die Verwandelung der Subsemitone nicht angeben kann, und welches deswegen eine gute Temperatur haben muß, um zu beyden erleidlich zu klingen. Auf Blasinstrumenten geschieht diese Veränderung durch den Ansatz, nämlich: auf der Flöte wird der Ton durch das Auswärts-

drehen erhöhet, und durch das Einwärtsdrehen erniedriget. Auf dem Hoboe und dem Basson, geschieht die Erhöhung des Tones, durch tieferes Einschieben des Rohres in den Mund, und festeres Zudrücken der Lippen, die Erniedrigung aber, durch Zurückziehung des Rohres, und Nachlassung der Lippen. [245]

10. §. Wenn ein Orchester gut seyn soll, muß es sich eines guten, und einem jeden Stücke, in seiner Art, und nach seinen Eigenschaften gemäßen Vortrags, befleißigen. Das Stück sey lustig oder traurig, prächtig oder scherzend, frech oder schmeichelnd, oder wie es sonst seyn mag, so muß es in der Leidenschaft, welche es ausdrücken soll, vorgetragen werden. Hat man eine concertirende Stimme zu begleiten, so muß ein jeder Accompagnist, sich, in allen Fällen, nach dem Vortrage des Concertisten richten, und an allen Umständen Theil nehmen. Es muß dabey keine Partheylichkeit herrschen, daß man des einen seine Arbeit gut, des andern seine Arbeit schlecht ausführen wollte: sondern ein jeder muß alles was ihm vorgeleget wird, es sey gesetzet von wem es wolle, mit eben dem Eifer auszuführen suchen, als wenn es seine eigene Arbeit wäre, will er anders nicht den, einem Musikus so rühmlichen, Charakter eines ehrlichen Mannes verläugnen.

11. §. Was zu Erlangung eines guten Vortrags überhaupt erfodert wird, kann aus dem XI. Hauptstücke, mit mehrerm ersehen werden. Die Art der Bogenstriche, die ein jedes Stück erfodert, wird im II. Abschnitte dieses Hauptstücks erkläret: weil doch beim Accompagnement auf die Bogeninstrumente das meiste ankömmt.

12. §. Nicht nur ein jedes Stück und eine jede Leidenschaft insbesondere, sondern auch der Ort und die Absicht einer Musik, geben dem Vortrage derselben gewisse Regeln und Einschränkungen. Z. E. Eine Kirchenmusik erfodert mehr Pracht und Ernsthaftigkeit, als eine theatralische, welche mehr Freyheit zuläßt. Wenn in einer Kirchenmusik, von dem Componisten, einige freche und bizarre Gedanken, so sich in die Kirche nicht wohl schicken, mit sollten seyn eingeflochten worden: so müssen die Accompagnisten, besonders aber die Violinisten, dahin trachten, daß solche durch einen bescheidenen Vortrag, so viel möglich, vermäntelt, gezähmet, und sanfter gemacht werden mögen.

13. §. Ein guter und der Sache gemäßer Vortrag, muß sich aber auch bis auf die komische Musik erstrecken. Ein Zwischenspiel, (Intermezzo) welches eine Caricatur, oder das Gegentheil von einer ernsthaften Singmusik vorstellet, und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften [246] Gedanken von dem Componisten verfertiget wird, auch keine andere Absicht, als die Critik, und das Lachen zum Grunde hat, muß, wenn es seinen Zweck erreichen soll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht wie eine ernsthafte Oper, sondern auf eine niedrige, und ganz gemeine Art accompagniret werden. Ein gleiches ist bey einem Ballet von gemeinem Charakter zu

beobachten: weil, wie schon gesaget worden, das Accompagnement, nicht nur an dem Ernsthaften, sondern auch an dem Komischen, Antheil nehmen muß.

14. §. Der Vortrag muß aber nicht allein gut, und jedem Stücke gemäß, sondern auch bey allen Mitgliedern eines guten Orchesters gleich und übereinstimmend seyn. Man wird einräumen, daß eine Rede von dem einen mehr Eindruck als von dem andern machet. Wollte man eine deutsche Tragödie, in welcher lauter Personen, die in eben demselben Lande gebohren sind, vorkämen, mit Leuten vorstellen, deren Mundart unterschieden wäre, als Hochdeutsch, Niederdeutsch, Oesterreichisch, Schwäbisch, Tyrolisch, Schweitzerisch, u. s. w. so würde solcher Unterschied der Aussprache auch die allerernsthafteste Tragödie lächerlich machen. Mit der Musik hat es fast eine gleiche Bewandtniß, wenn bey solcher ein jedes Mitglied seine besondere Art zu spielen hat. Z. E. Wollte man ein Orchester aus solchen Personen zusammen setzen, deren einige nur nach italiänischem, andere nur nach französischem Geschmacke, andere außer diesen beyden Arten spieleten: so würde, wenn auch ein jeder in seiner Art geschikt genug wäre, doch die Ausführung, wegen der Verschiedenheit des Vortrages, eben dieselbe Wirkung thun, welche oben von der Tragödie gesagt worden. Ja der Schade würde noch viel größer seyn: weil bey der Tragödie doch nur einer nach dem andern redet, bey der Musik aber, die meiste Zeit, von allen zugleich gespielet wird. Man glaubet oftmals, daß, wenn nur die Hauptstimme mit geschikten Leuten besetzet sey, es mit den übrigen nicht viel zu sagen habe. Wie aber ein wenig Essig auch den besten Wein verdirbt: also geschieht es auch in der Musik, wenn nur einige Stimmen gut, die andern aber, und sollte es auch nur eine einzige seyn, schlecht gespielet werden.

15. §. Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienstimme spielet, seiner Geschiklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzet, auf gewisse Art entsagen, und sich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein [247] hervorraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen. Er darf also nichts hinzufügen, was irgend nur die Melodie verdunkeln könnte: besonders, wenn eben dieselbe Stimme mehr als einmal besetzet ist. Widrigenfalls würde er eine große Verwirrung in der Melodie anrichten. Denn es ist nicht möglich, daß einer zu allen Zeiten des andern Gedanken errathen könne. Z. E. Es machte einer nur einen Vorschlag, der nicht geschrieben wäre, und der andere spielte die Note simpel: so würde dadurch eine üble Dissonanz, ohne Vorbereitung und Auflösung, zum Vorscheine kommen, und das Gehör, besonders in langsamen Stücken, sehr beleidigen. [*)], Wollte einer die geschriebenen Vorschläge nicht nach ihrem gehörigen Zeitmaaße

[*) Diese Unart erhielt sich jedoch bis weit ins 19. Jahrhundert. S. L. Spohrs Selbstbiographie I. S. 330 und H. Berlioz, Literar. Werke II, S. 63.]

spielen, sondern die langen kurz, oder die kurzen lang machen, so würde solches, wegen derer die mit ihm spielen, eine eben so üble Wirkung thun. Die Ritornelle vornehmlich muß er ohne allen willkührlichen Zusatz ausführen. Dieser Zusatz steht nur dem Concertisten frey. Einige haben die üble Gewohnheit, schon im Ritornell zuweilen allerhand Alfanzereyen anzubringen, und vergessen darüber wohl gar die Noten recht zu lesen. Manche beschließen absonderlich die Arien mit einem vollstimmigen Griffe, wo keiner seyn soll. Dieses scheinen sie den Bierfiedlern abgelernet zu haben. Noch schlimmer ist, wenn sie unmittelbar nach dem Schlusse der Arie, ein Paar bloße Seyten auf der Violine anstreichen. Wenn nun z. E. die Arie aus dem Es dur geht, und sie probiren gleich darauf E und A, so kann man sich vorstellen, was es für schöne Wirkung thue.

16. §. Da nun solchergestalt die Schönheit eines Orchesters hauptsächlich darinne besteht, daß die Mitglieder desselben alle einerley Art zu spielen haben, da von dem Anführer desselben unumgänglich eine gute, und jedem Stücke gemäße Art zu spielen, erfodert wird: so liegt es auch einem jeden Mitgliede des Orchesters ob, sich in diesem Falle nach dem Anführer zu richten, seiner Anweisung nicht zu widerstreben, und es sich für keine Schande zu achten, wenn man sich einer vernünftigen und nöthigen Subordination, ohne welche keine gute Musik bestehen kann, unterwerfen muß. Man wird selten ein seit vielen Jahren eingerichtetes Orchester finden, welches nicht sowohl aus guten als aus schlechten Leuten bestehen sollte: wie man am besten wahrnehmen kann, wenn man, um ein klein Concert zu erhalten, wechselsweise nur einen Theil davon aussuchet. Es be-[248]finden sich sowohl alte als junge Leute darunter. Weder das Alter noch die Jugend der Mitglieder macht ein Orchester gut: sondern die gute Zucht und Ordnung, in welcher sie sich befinden. Es kann ein alter Repienist, wenn er anders noch gute Kräfte hat, und unter einer guten Anführung erzogen worden ist, bessere Dienste leisten, als mancher junger, welcher vielleicht mehr Vermögen Schwierigkeiten auszuführen, aber weniger Erfahrung besitzt, und dabey nicht folgsam ist, sich der gehörigen Subordination zu unterwerfen. Oefters pflegen sowohl die Alten, wenn sie unter einer schlechten Anführung erzogen worden sind, als die Jungen, wenn sie sich auf ihre Fertigkeit im Spielen zu viel einbilden, widerspenstig zu seyn: diese, wegen ihrer vermeynten Geschiklichkeit, jene aber aus Vorurtheil, oder wegen des Vorzugs der Jahre. Die Alten meynen öfters, es geschähe ihnen zu viel, wenn sie sich einem Anführer unterwerfen sollen, der nicht so reich an Jahren ist, als sie: die Jungen aber bilden sich ein, eben so viel Geschiklichkeit zu besitzen, als zu einem Anführer erfodert wird: ungeachtet der Pflichten, die einem guten Anführer obliegen, nicht wenig sind. Wie kann aber ein Orchester bestehen, oder zunehmen, wenn unter desselben Mitgliedern, anstatt harmonirender und biegsamer Gemüther, meistentheils nur

Widerspenstigkeit, Neid, Haß, und Ungehorsam herrschet. Wo bleibt da der gleiche und übereinstimmende Vortrag, wenn ein jeder seinem eigenem Kopfe folgen will?

17. §. Zur Beförderung des übereinstimmenden Vortrags dienet noch eine Regel, die einem jeden, der ein guter Musikus, und ins besondere ein geschikter Accompagnist werden will, anzupreisen ist: Es muß sich, so lange als er ein musikalisches Stück auszuführen hat, der Verstellungskunst befleißigen. Diese Verstellungskunst ist nicht nur erlaubt, sondern so gar höchstnöthig, und thut in der Sittenlehre keinen Schaden. Wer sich bemühet, im ganzen Leben, seiner Leidenschaften, so viel als möglich ist, Meister zu seyn, dem wird es auch nicht schwer fallen, sich wenn er spielen soll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu setzen. Alsdenn wird er erst recht gut, und gleichsam allezeit aus der Seele spielen. Denn wer diese löbliche Verstellungskunst nicht versteht, der ist noch kein wahrer Musikus, sondern nicht besser als ein gemeiner Handwerker: wenn er auch alle Contrapuncte aus dem Grunde verstünde, oder auf seinem Instrumente alle mögliche Schwierigkeiten zu [249] spielen wüßte. Mancher aber übet leider die verbothene Verstellungskunst im gemeinen Leben sehr häufig, die erlaubte bey der Musik aber, nur sehr selten aus.

18. §. Ein rechtschaffener Musikus muß nicht eigensinnig, und auf seinen Rang nicht allzusehr erpicht seyn. Z. E. Ein geschikter Violinist hat sich keineswegs zu schämen, wenn er im Fall der Noth etwan eine zweyte Violine, oder gar die Bratsche spielen müßte. Denn diese erfodern in ihrer Art, und bey manchen Stücken, eben sowohl einen geschikten Ausführer, als die erste Violine. Den besten und gründlichsten Rang giebt einem brafen Musikus seine Geschiklichkeit: und diese kann er bey dem einen sowohl als bey dem andern zeigen.

19. §. Die genaue Ausdrückung des Forte und Piano (*), ist eines der nöthigsten Stücke in der Ausführung. Die Abwechselung des Piano und Forte ist eines der bequemsten Mittel, nicht nur die Leidenschaften deutlich vorzustellen, sondern auch Licht und Schatten in der Musik zu unterhalten. Wenn solches in gehörigem Verhältnisse, und zu rechter Zeit, von einem jeden beobachtet würde: so möchte manches Stück bey den Zuhörern eine bessere Wirkung thun, als öfters nicht geschieht. Man sollte glauben daß nichts leichter sey, als nach Anzeige zweener Buchstaben, stark oder schwach zu spielen. Dennoch wird dieses so wenig in Acht genommen, daß bey manchem öfters noch eine mündliche Erinnerung deswegen nöthig wäre. Allein da ein ziemlicher Theil der sogenannten Tonkünstler selbst, wenig Empfindung und Gefallen an der Musik hat, sondern dieselbe nur treibt, um davon Unterhalt zu haben: so wird folglich öfters, weder mit Lust, noch mit gehöriger Aufmerksamkeit gespielet. Eine gute und vernünftige Subordination könnte diesem Uebel viel abhelfen: denn wo diese fehlet,

da bleibt ein Orchester, wenn sich auch noch so viele geschikte Leute darunter befänden, doch allezeit mangelhaft.

(*) Es ist bekannt, daß man die Wörter: forte und piano entweder abkürzet, oder auch nur den ersten Buchstaben davon, als: f. und p, und anstatt fortissimo und pianissimo zweene Buchstaben: ff. und pp. zu den Noten, welche stark oder schwach gespielet werden sollen, setzet: auch wohl, wenn der Ton noch mehr verstärket oder gemäßiget werden soll, noch ein f oder p hinzufüget, nämlich: fff. ppp. Ferner werden dem Forte und Piano nach Befinden zuweilen noch andere Wörter, als: mezzo, (halb,) poco, (wenig,) meno, (weni-[250]ger,) piu, (mehr,) voran, oder einige, als: assai, nachgesetzet. Diese Beywörter nun können nicht mit einem einzelnen Buchstaben ausgedrücket werden, weil mezzo und meno, poco und piu, einerley Anfangsbuchstaben haben, und man folglich Verwirrung anrichten würde. Doch pflegt man, wenn nur ein m gesetzet wird, immer mezzo darunter zu verstehen, welches üblicher ist als die andern. [Bei Ausdrücken wie piano assai oder poco forte schlägt Qu. vor, um Verwirrung zu verhüten, das p bezw. f unter die betreffende Note, die Nebenwörter aber jedesmal hinter oder vor sie zu setzen.]

20. §. Das Forte und Piano muß niemals aufs äußerste getrieben werden. Man muß die Instrumente nicht stärker angreifen, als es ihre Natur leidet: denn dieses würde, zumal an einem kleinen Orte, wo die Zuhörer nahe stehen, dem Gehöre sehr unangenehm fallen. Man muß vielmehr allezeit noch den Vortheil übrig zu behalten suchen, noch ein Fortissimo oder Pianissimo, wenn es nöthig wäre, ausdrücken zu können. Es kann dieses öfters unvermuthet vorkommen: um eine Note, wenn auch nichts dabey geschrieben steht, entweder zu erheben, oder zu mäßigen. Hätte man nun allezeit in der größten Stärke oder Schwäche gespielet: so würde dieser Vortheil verlohren gehen. Zugeschweigen, daß zwischen dem Fortissimo und Pianissimo mehrere Stufen der Mäßigung sich befinden, als man mit Worten ausdrücken kann, und welche nur vermittelst der Empfindung und Beurtheilung, aus dem Vortrage eines guten Concertisten erkannt, und sodann mit Discretion ausgeübet werden müssen. Das Fortissimo, oder die größte Stärke des Tones, kann am füglichsten mit dem untersten Theile des Bogens, und etwas nahe am Stege, das Pianissimo, oder die äußerste Schwäche des Tones aber, mit der Spitze des Bogens, und vom Stege etwas entfernet, ausgeübet werden.

21. §. Um das Forte und Piano recht auszudrücken, muß man auch betrachten, ob man an einem großen Orte, wo es schallet, oder an einem [251] kleinen, zumal tapezirten Orte, wo der Ton gedämpfet wird, accompagnire, ob die Zuhörer entfernet oder nahe seyn, ob man eine schwache oder eine starke Stimme begleite, und endlich ob die Anzahl der accompagnirenden Instrumente, stark, mittelmäßig, oder gering sey. An einem großen Orte, wo es schallet, muß man nach einem starken und rauschenden Tutti, ein darauf geschwind folgendes Piano nicht allzuschwach spielen: weil es sonst durch den Nachschall würde verschlungen werden. Sofern aber das Piano eine Weile anhält, kann man den

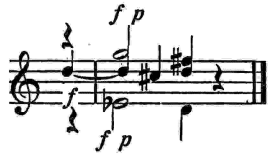
Ton nach und nach mäßigen. Wo dieser Umstand nicht vorhanden ist, da thut man besser, wenn man das Piano, bey der Note wo es geschrieben ist, gleich so nimmt wie es seyn soll. Wenn aber auf das Piano ein Forte folget, so kann man die erste Note davon etwas stärker spielen als die folgenden. Bey Begleitung einer schwachen Stimme, muß das Piano etwas schwächer seyn, als bey einer starken, im Allegro nehme man es schwächer als im Adagio, in den hohen Tönen oder auf den dünnen Seyten schwächer als auf den dicken. Wenn in einem Concert, sonderlich wenn es ein Flötenconcert ist, unter dem Solo ein Forte vorkömmt: zumal wenn die Flöte nicht in der Höhe, sondern in der Tiefe spielet, so muß solches nur als ein Mezzo forte ausgeführet werden: wie denn überhaupt eine Flöte, so wie eine jede schwache Stimme, mit vieler Mäßigung begleitet werden muß. Es kömmt nur darauf an, daß ein jeder Accompagnist Achtung gebe, ob er die concertirende Stimme selbst höre. Ist dieses nicht, so kann er leicht merken, daß das Accompagnement zu stark sey, und folglich eine Mäßigung erfodere. Die Anzahl der begleitenden Instrumente muß endlich auch in Betrachtung gezogen werden. Gesetzt es spieleten zwölf Violinisten einerley Piano, es höreten aber sechs davon auf, so würde aus diesem Piano ein Piano assai. Giengen noch vier davon ab, so würde endlich ein Pianissimo draus. Soll nun das Piano seinen gehörigen Verhalt haben, so folget aus obigem, daß wenn zweene Violinisten piano spielen, deren sechs piano assai, und zwölf pianissimo spielen müssen. Ausgenommen an einem sehr großen Orte, wo der Ton sich verlieret: denn hier hat man sich nach den Hauptstimmen, ob solche stark oder schwach, Trompeten oder Flöten sind, zu richten.

22. §. Weil auch nicht alle Instrumente, besonders die Violinen, einerley Stärke im Tone haben, welches folglich im Piano und Forte eine [252] Ungleichheit verursachen könnte: so muß sich der Stärkere im Forte nach dem Schwächern, und der Schwächere im Piano nach dem Stärkern richten: damit man nicht eine Stimme stärker als die andere höre, besonders wenn sie Nachahmungen gegen einander zu spielen haben, und die Stimmen nur einfach besetzet sind.

23. §. Wenn bey einer concertirenden Stimme mehr als eine Stimme zugleich begleiten, so muß unter diesen die Grundstimme stärker als die übrigen gehöret werden. Ein gleiches ist in einem Tutti zu beobachten, wenn anders die Mittelstimmen gegen die Hauptstimme oder gegen die Grundstimme keine Nachahmung, oder sonst in Terzen oder Sexten eine ähnliche Melodie haben. Denn die Stimmen welche nur zur Verstärkung der Harmonie dienen, dürfen vor den Hauptstimmen niemals hervor ragen. Ein gearbeiteter, oder in allen Stimmen nachahmender oder fugirter Satz aber, muß auch von allen Stimmen in einerley Stärke gespielet werden.

24. §. Wenn unter einer langen Note ein Forte, und gleich drauf ein Piano ſteht, und kein Wechſel des Bogenſtrichs ſtatt findet, ſo muß dieſelbe Note mit aller Kraft, und mit einem Drucke des Bogens angegeben werden, aber auch gleich wieder ohne Rückung des Bogens im Tone abnehmen, und durch ein verlierendes Piano ſich in ein Pianiſſimo verwandeln. Es kömmt dergleichen dann und wann vor, ſonderlich wenn eine Stimme im Aufheben des Tactes mit einer ſtarken Note anfängt, die andern aber im Niederſchlage dergleichen nachzumachen haben, ſ. Tab. XXIII. Fig. 8.

[Tab. XXIII.] Fig. 8.



25. §. Wenn in einem Adagio der Conzertiſt den Ton bald verſtärket, bald mäßiget, und alſo durch Schatten und Licht mit Affecte ſpielet, ſo thut es die ſchönſte Wirkung, wenn ihm die Accompagniſten in derſelben Art zu Hülfe kommen, und ihren Ton mit ihm zugleich auch verſtärken und mäßigen. Dieſes iſt, wie ſchon in den vorigen Abſchnitten gezeiget worden, beſonders bey ſolchen Noten, welche diſſoniren, oder zu einer fremden Tonart vorbereiten, oder einen Aufenthalt in der geſchwinden Bewegung verurſachen, zu beobachten. Wollte man bey ſolchen Fällen alles in einer Farbe oder Stärke ſpielen, ſo würde der Zuhörer in eine Kaltſinnigkeit verſetzet werden. Drücket man aber das Forte und Piano, [253] nach Beſchaffenheit der Sache, wechſelsweiſe, bey denen Noten, ſo jedes verlangen, gehörig aus, ſo erreichet man das, was man ſuchet, nämlich, den Zuhörer in beſtändiger Aufmerkſamkeit zu erhalten, und ihn aus einer Leidenſchaft in die andre zu lenken.

26. §. Bey Wiederholung oder Aehnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder ganzen Tacten beſtehen, es ſey in eben denſelben Tönen, oder in einer Verſetzung, kann die Wiederholung eines ſolchen Satzes etwas ſchwächer, als der erſte Vortrag derſelben, geſpielet werden.

27. §. Der Uniſon, welcher aus einer ordentlichen Baßmelodie beſteht, und bey einem ſtark beſetzten Accompagnement beſonders gute Wirkung thut, muß erhaben, prächtig, feurig, mit Nachdruck des Bogens, und ſtärker im Tone als eine andere Melodie, geſpielet werden. Die bloßen Seyten, beſonders die Quinte auf der Violine, ſind dabey zu vermeiden.

28. §. Ein Hauptſatz, (Thema) zumal in einer Fuge, muß in einer jeden Stimme, und zu allen Zeiten wenn er unvermuthet eintritt, mit Nachdrucke markiret werden, beſonders wenn der Anfang davon aus langen Noten beſteht.

Es findet dabey weder eine Schmeicheley im Spielen, noch einiger willkührlicher Zusatz von Noten statt. Wenn im Fortgange der Fuge keine Pausen vor dem Eintritte vorhergehen, kann man die vorhergehenden Noten in der Stärke des Tones etwas mäßigen. Auf gleiche Art muß man mit solchen Noten, die entweder eine Aehnlichkeit mit den Anfangsgedanken haben, oder die erst in der Mitte eines Stücks, als ein neuer Gedanke, eingeflochten werden, es sey im Tutti, oder unter dem Solo einer concertirenden Stimme, verfahren.

29. §. Ligaturen, oder gebundene Noten, so aus Viertheilen oder halben Tacten bestehen, kann man in der Stärke des Tones wachsen lassen: weil entweder über oder unter dem zweyten Theile solcher Noten, die andern Stimmen Dissonanzen haben. Die Dissonanzen aber überhaupt, sie mögen in dieser oder jener Stimme befindlich seyn, erfodern allezeit einen besondern Nachdruck, s. den 12 bis 16 §. des vorigen Abschnitts. [254]

30. §. Aus dem was bisher gesaget worden, ist nun zu ermessen, daß es bey weitem nicht hinlänglich sey, das Piano und Forte nur an denen Orten, wo es geschrieben steht, zu beobachten: sondern daß ein jeder Accompagnist auch wissen müsse, solches an vielen Orten, wo es nicht dabey steht, mit Ueberlegung anzubringen. Hierzu nun zu gelangen, ist ein guter Unterricht und viel Erfahrung nöthig.

31. §. Das Zeitmaaß in einer besondern Vollkommenheit zu verstehen, und in der größten Strenge auszuüben, ist eine Pflicht, so allen denen, die von der Musik Werk machen, und also auch allen guten Accompagnisten, obliegt. Ohne diese wird die Ausführung, besonders bey einem zahlreichen Accompagnement, allezeit mangelhaft bleiben. So viel aber auch hieran gelegen ist: so würde man doch bey genauer Untersuchung finden, daß Viele im Zeitmaaße noch nicht recht sicher sind, ohnerachtet sie sich dessen schmeicheln, und vielleicht ihren Fehler selbst nicht gewahr werden, sondern daß sie sich nur nach andern richten, und auf ein Gerathewohl spielen. Diesen Fehler findet man nicht nur bey jungen Leuten allein, sondern man wird auch wohl öfters gewahr, daß von solchen, welche man für geschikte und erfahrne Tonkünstler hält, der eine im Tacte zögert, der andre sich übereilet. Hierdurch nun kann in einem Orchester viel Unordnung angerichtet werden: zumal wenn solche Leute ohngefähr die Hauptstimmen zu spielen, und andre anzuführen haben.

32. §. Einige halten das Zögern oder Nachschleppen, (trainiren) oder das Eilen, (pressiren) für einen Naturfehler. Es ist wahr daß das herrschende sogenannte Temperament viel dazu beyträgt: und daß ein lustiger oder hitziger und hastiger Mensch zum Eilen, ein trauriger, niedergeschlagener, oder ein träger kaltsinniger Mensch aber, zum Zögern geneigt ist. Es ist aber auch nicht zu läugnen, daß man sein Temperament, wenn man anders darauf Acht hat, verbessern und mäßigen könne. Man hüte sich nur, daß zu den gedachten Fehlern

nicht etwan die Unwissenheit Anlaß gebe. Man läuft Gefahr darein zu verfallen, wenn man die Eintheilung der Noten, und den Tact überhaupt, anfänglich nicht durch richtige Grundsätze, sondern mehrentheils nur aus eigener Uebung erlernen will, wenn man sich zu zeitig mit Schwierigkeiten, zu denen man noch keine Fähigkeit hat, einläßt, wenn man sich zu viel vor sich allein, ohne Be-[255]gleitung übet, auch nur solche Stücke wählet, die man bald auswendig behalten kann: welches aber sowohl am Notenlesen, als an Erlernung des Tactes, hinderlich ist. Will man in diesen beyden Stücken recht sicher werden, so ist kein andrer Weg dazu, als daß man anfänglich mehr Mittel- als Hauptstimmen spiele, daß man mehr andre accompagnire, als sich selbst accompagniren lasse: weil das erstere schwerer, aber auch zugleich nützlicher als das letztere ist, daß man mehr concertirende und gearbeitete, als melodiöse Stücke spiele, daß man dabey nicht auf sich allein, sondern auch auf andre, besonders auf die Grundstimme höre, daß man die Noten nicht überrusche: sondern einer jeden ihre gehörige Geltung gebe, und daß man die Hauptnoten so das Zeitmaaß eintheilen, nämlich die Viertheile im Allegro, und die Achttheile im Adagio, mit der Spitze des Fußes sich bemerke, und damit so lange anhalte, bis man dieses Hülfsmittel nicht mehr nöthig hat. Man besehe hierbey das V. und X. Hauptstück.

33. §. Man wolle nicht glauben, daß es mit Beobachtung des Zeitmaaßes schon seine Richtigkeit habe, wenn man allenfalls nur im Niederschlage des Tacts mit den Noten eintrift: sondern es muß eine jede zu der Harmonie gehörige Note mit der Grundstimme übereintreffen. Deswegen darf man den Hauptnoten, sie mögen aus Viertheilen, Achttheilen, oder Sechzehntheilen bestehen, nichts an ihrer gehörigen Zeit durch Uebereilung abbrechen: damit man die durchgehenden Noten nicht anstatt der Hauptnoten höre, und sowohl die Melodie als die Harmonie nicht verdunkelt oder verstümmelt werde.

34. §. Die Pausen erfodern ihr Zeitmaaß in eben solcher Richtigkeit, als die Noten selbst. Weil man aber hierbey keinen Klang höret, sondern die Zeit davon nur in Gedanken abmessen muß, so machen dieselben, besonders die kurzen, als Achttheil- Sechzehntheil- und Zwey und dreyßigtheil-Pausen, manchem viel zu schaffen. Wenn man sich aber die Hauptnoten in einem Stücke heimlich mit dem Fuße anmerket, und auf die Bewegung der übrigen Stimmen, ingleichen, ob die Noten, so nach den Pausen folgen, auf den Niederschlag oder auf das Aufheben des Fußes treffen, genau Achtung giebt, dabey aber sich nur nicht übereilet: so kann diese Schwierigkeit sehr leicht gehoben werden. [256]

35. §. Soll ein Stück eine gute Wirkung thun, so muß es nicht nur in dem ihm eigenen Zeitmaaße, sondern auch, vom Anfange bis zum Ende, in einerley Tempo, nicht aber bald langsamer bald geschwinder gespielet werden. Daß aber hierwider sehr oft gehandelt werde, zeiget die tägliche Erfahrung.

Langsamer oder geschwinder aufzuhören als man angefangen hat, ist beydes ein Fehler: doch ist das letztere nicht so übel, als das erstere. Jenes verursachet, absonderlich bey einem Adagio, daß man oftmals nicht recht mehr begreifen kann, ob es im geraden oder ungeraden Tacte gesetzet sey. Hierdurch nun verlischt die Melodie nach und nach, und man höret, an deren statt, fast nichts als harmonische Klänge. Dieses aber verursachet den Zuhörern nicht allein nur gar wenig Vergnügen, sondern es gereichet auch der Composition selbst überhaupt zum größten Nachtheile, wenn nicht ein jedes Stück in seinem gehörigen Tempo gespielet wird. Bisweilen liegt es an dem Concertisten: wenn er entweder in einem geschwinden Stücke die leichten Passagien übereilet, und alsdenn mit den schwerern nicht fortkommen kann, oder wenn er in einem traurigen Stücke sich in den Affect so sehr vertiefet, daß er darüber des Zeitmaaßes vergißt. Oftmals aber sind auch die Begleiter an der Veränderung des Tempo schuld, wenn sie entweder, nicht nur in einem traurigen Stücke, sondern auch wohl in einem cantabeln Andante oder Allegretto, in eine Schläfrigkeit verfallen, und darüber dem Concertisten zu viel nachgeben, oder wenn sie in einem geschwinden Stücke in ein allzuheftiges Feuer gerathen, welches sie zum Eilen verleitet. Einem guten Anführer, wenn er anders die gehörige Aufmerksamkeit hat, wird es leicht seyn, alle diese Fehler zu vermeiden, und sowohl den Concertisten, wenn derselbe im Tacte nicht recht sicher ist, als auch die Ripienisten, in Ordnung zu erhalten.

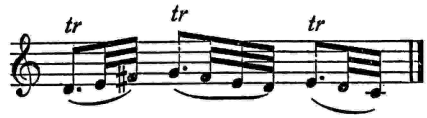
36. §. Die Accompagnisten müssen aber nicht verlangen, daß der Concertist sich in Ansehung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, in welcher er das Tempo eines Stückes zu nehmem hat, nach ihnen richten solle: sondern sie müssen ihm völlige Freyheit gönnen, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut befindet. Zu der Zeit sind sie nur Begleiter. Es würde ein Zeichen eines unanständigen Bauernstolzes seyn, wenn zuweilen, auch wohl gar einige von den letzten unter den Accompagnisten, sich der Herrschaft über das Zeitmaaß anmaßen, und, zumal wenn sie nicht viel [257] Lust mehr zu spielen haben, das Tempo, dem Concertisten zum Trotz, überjagen wollten. Wird man aber gewahr daß das Zeitmaaß entweder geschwinder oder langsamer seyn soll, und eine Aenderung nöthig ist, so muß solches nicht mit einer Heftigkeit, und auf einmal, sondern nach und nach geschehen: weil sonst leicht eine Unordnung daraus entstehen kann.

37. §. Weil die Art ein Adagio zu spielen erfodert, daß der Concertist sich von den begleitenden Stimmen vielmehr schleppen lasse, als daß er ihnen voraus gehe, und es also öfters den Schein hat, als wolle er das Stück langsamer haben: so müssen die Accompagnisten sich nicht dadurch verführen lassen, sondern das Tempo fest halten, und nicht nachgeben: es wäre denn daß der Concertist deswegen ein Zeichen gäbe. Widrigenfalls würde man zuletzt in eine Schläfrigkeit verfallen.

38. §. Wenn im Allegro ein Ritornell mit Lebhaftigkeit geſpielet worden iſt, ſo muß dieſelbe Lebhaftigkeit mit dem Accompagnement, bis ans Ende des Stückes, beſtändig unterhalten werden. Man hat ſich gleichfalls nicht an den Concertiſten zu kehren, im Fall er denſelben Hauptſatz vielleicht cantabel und ſchmeichelnd vortrüge.

39. §. Wenn in einem langſamen Stücke ſolche Noten, ſ. Tab. XXIII. Fig. 9.

[Tab. XXIII.] Fig. 9.



im Uniſon vorkommen, ſo kann es leicht geſchehen, daß man ſich wegen der Triller zu lange aufhält, und das Zeitmaaß verrücket. Um dieſes zu vermeiden, muß man eine ſolche Figur, in Gedanken, in zween gleiche Theile theilen, und unter dem Puncte ſich eine Gegenbewegung vorſtellen.

40. §. Daß die geſchwindeſten Noten in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo ein wenig ungleich geſpielet werden müſſen, ſo daß man die anſchlagenden, oder Hauptnoten in einer Figur, nämlich die erſte, dritte, fünfte, und ſiebente etwas länger anhalte, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, ſechſte, und achte, iſt im 12. §. des XI. Hauptſtücks erkläret worden: ich habe auch daſelbſt einige Ausnahmen von dieſer Regel beygebracht, worauf ich mich alſo hier beziehe. [258]

41. §. Wenn in einem Ritornell die letzte Note ein halber Tact iſt, und darauf eine Pauſe von einem andern halben Tacte folget, das Solo aber erſt im folgenden Tacte anfängt: ſo muß die Endigungsnote des Ritornells nicht zu kurz abgebrochen werden. Wenn das Ritornell im Niederſchlage, das folgende Solo aber im Aufſchlage des Tactes, mit einem neuen Gedanken, es ſey durch ein Viertheil oder Achttheil, anfängt, welches die Accompagniſten nicht allemal wiſſen können, ſo thut der Concertiſt wohl, wenn er nach der Strenge des Tactes anfängt, und den Niederſchlag markiret: damit keine Unordnung entſtehen möge.

42. §. Weil ein geſchwindes Stück von allen zugleich, und in einerley Geſchwindigkeit angefangen werden muß: ſo iſt nöthig, daß ein jeder von ſeiner Stimme den erſten Tact ins Gedächtniß faſſe, damit er auf den Anführer ſehen, und mit ihm zugleich das Tempo recht ergreifen könne. Dieſes iſt beſonders in einem Orcheſter, oder ſonſt an einem großen Orte, wo das Accompagnement zahlreich iſt, und die Spielenden von einander entfernet, nöthig. Denn weil der Ton in der Ferne ſpäter gehöret wird, als in der Nähe, und man ſich alſo

nicht so wie an einem kleinen Orte nach dem Gehöre richten kann: so muß man, nicht allein im Anfange, sondern auch öfters bey weiterem Fortgange des Spielens, sofern sich etwa eine kleine Unordnung eräugnen sollte, das Gesicht mit zu Hülfe nehmen, und öfters auf den Anführer blicken. Wer etwas von der Violine versteht, wird sich am besten und sichersten nach des Anführers Bogenstriche richten können. Könnten aber nicht alle Accompagnisten den Anführer sehen, oder hören: so hat sich in diesem Falle, ein jeder nach seinem Nachbar, von des Anführers Seite her, zu richten, um in einerley Tempo zu bleiben.

43. §. Wie lange man nach einer Fermate, oder Generalpause, welche durch einen Bogen, mit dem Puncte, über einer Note oder Pause angedeutet wird, inne halten solle, ist eigentlich keine gewisse Regel gegeben. Bey einem Solo, welches nur unter zwo oder drey Personen gespielet wird, verursachet diese Ungewißheit wenig Nachtheil, bey einem zahlreichen Accompagnement aber, desto mehr. Nach einer kleinen Stille, müssen alle Stimmen, eben sowohl, wie es beym Anfange eines Stückes erfodert wird, zugleich wieder mit einander anfangen. Geschieht [259] dieses nicht von allen recht genau: so wird der Entzweck der Ueberraschung, so man hier nach einer kleinen Ruhe erwartet, nicht erreichet. Ich will versuchen, eine aus den verschiedenen Tactarten hergeleitete Regel, die nur an wenigen Orten eine Ausnahme leiden dürfte, fest zu setzen, und vorzuschlagen, nämlich: Bey allen Tripeltacten, wie auch im Allabreve- und im Zweyviertheil-Tacte pausire man, außer dem Tacte worüber das Ruhezeichen steht, noch einen Tact mehr. Im gemeinen geraden Tacte hingegen, richte man sich nach den Einschnitten, ob solche in das Aufheben oder in das Niederschlagen des Tacts fallen. Bey den erstern kann man noch einen halben, bey den letztern aber noch einen ganzen Tact mehr pausiren: und dieses wird, wie ich glaube, genug, und der Absicht des Componisten gemäß seyn. Eine allgemeine Beobachtung dieser Regel würde machen, daß man, um zugleich mit einander wieder anfangen zu können, keines weitern Erinnerns mehr bedürfte. Sofern die Fermate unter der concertirenden Stimme vorkömmt, und der Concertist dabey eine Manier machet, welche er mit einem langen Triller endiget, so müssen die begleitenden Stimmen ihre Noten nicht eher verlassen, bis der Triller geendiget ist, oder sie müssen dieselben zum wenigsten, bey Endigung des Trillers, noch einmal wiederholen. Dieses ist besonders zu beobachten wenn die Grundnote zweyerley Accorde über sich hat, und die Resolution durch den Triller verzögert wird. Hierauf können sie noch so lange pausiren, wie oben gemeldet worden.

44. §. Bey Endigung einer Hauptcadenz, wenn das folgende Tutti im Niederschlage anfängt, thun die Accompagnisten wohl, wenn sie, absonderlich bey Begleitung einer Singstimme oder eines Blasinstruments, aus Discretion,

nicht bis zum äußersten Ende des Trillers warten, sondern denselben so zu sagen unterbrechen, und lieber vor der Zeit, als zu spät, in das Tutti einfallen. Denn sowohl einem Sänger, als Blasinstrumentisten, kann es zuletzt leichtlich an Athem fehlen: und wenn dieses geschähe, so würde das Feuer der Ausführung dadurch unterbrochen werden. Fängt aber das Tutti im Aufheben des Tactes, und noch unter dem Triller an, so ist es nicht mehr eine Discretion, sondern eine Schuldigkeit, den Triller zu unterbrechen. Ueberhaupt aber muß man sich hierbey nach dem Concertisten, und nach der Stärke seiner Brust richten. Einige Sänger und Instrumentisten, welche gute Lungen haben, suchen durch lange Triller nach der Cadenz, noch eine besondere Bravur zu zeigen: [260] man darf ihnen also daran nicht hinderlich seyn. Das Unterbrechen des Trillers muß also in beyden Fällen nicht eher geschehen, als bis man wahrnimmt, daß der Triller anfängt matt zu werden. Der Anführer wird hierauf besonders Achtung geben: und also ist auch hierbey der Accompagnisten Schuldigkeit, die Augen auf ihn zu wenden, und sich mit seinem Bogenstriche zu vereinigen.

45. §. Nachdem ich nun bisher von dem Zeitmaaße überhaupt gehandelt, und was dabey zu beobachten ist, angemerket habe, so befinde ich noch für nöthig, eine Idee zu geben, wie man, bey einem jeden Stücke insbesondere, das ihm eigene Tempo ohngefähr errathen könne. Es ist zwar dieses Errathen des Zeitmaaßes nicht eines der leichtesten Dinge in der Musik: desto nöthiger aber wäre es, deswegen, so viel als möglich ist, einige gewisse Regeln fest zu setzen. Wer da weis, wie viel an dem rechten Zeitmaaße, so ein jedes Stück erfodert, gelegen ist, und was für große Fehler hierinne vorgehen können, der wird an dieser Nothwendigkeit nicht zweifeln. Hätte man hierinne gewisse Regeln, und wollte dieselben gehörig beobachten, so würde manches Stück, welches öfters durch das unrechte Zeitmaaß verstümmelt wird, eine bessere Wirkung thun, und seinem Erfinder mehr Ehre machen, als vielmals geschieht. Zugeschweigen daß dadurch ein Componist, in Abwesenheit, sein verlangtes Tempo, einem andern der seine Composition aufführen soll, leichter schriftlich mittheilen könnte. Bey großen Musiken giebt es die Erfahrung, daß zu Anfang eines Stücks, nicht allezeit das Tempo von einem jeden so gefasset wird, wie es seyn soll: sondern daß zuweilen wohl ein, oder mehr Tacte vorbeygehen, bevor alle mit einander einig werden. Wüßte sich nun ein jeder das gehörige Zeitmaaß zum wenigsten einiger maaßen vorzustellen, so würden viele Unordnungen, und unannehmliche Aenderungen des Zeitmaaßes, leicht können vermieden werden. Man würde, wenn man von jemanden ein Stück hat spielen hören, sich das Tempo desselben, desto leichter merken, und das Stück, zu einer andern Zeit, in eben demselben Tempo nachspielen können. Man mache, um von der Nothwendigkeit solcher gewissen Regeln noch mehr überzeuget zu werden, die Probe, und spiele zum Exempel ein Adagio, ein- zwey- drey- oder viermal langsamer, als es seyn soll.

Wird man nicht finden, daß die Melodie nach und nach verlöschen, und man endlich nichts mehr als nur harmonische Klänge hören wird? Bey einem Allegro, welches mit besonderm [261] Feuer gespielet werden soll, wird einem, wenn man es um so viel langsamer spielet, als es seyn soll, endlich gewiß die Lust zu schlafen ankommen.

46. §. Man ist zwar schon, seit langer Zeit, ein, zu gewisser Treffung des Zeitmaaßes, dienliches Mittel auszufinden bemühet gewesen. *Loulié* hat in seinen Elements ou Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre &c. a Paris 1698,[*)] den Abriß einer Maschine, die er Chronometre nennet, mitgetheilet. Ich habe diesen Abriß nicht können zu sehen bekommen, und kann also meine Gedanken nicht völlig darüber eröfnen. Inzwischen wird diese Maschine doch schwerlich von einem jeden immer bey sich geführet werden können: zugeschweigen, daß die fast allgemeine Vergessenheit derselben, da sie, so viel man weis, niemand sich zu Nutzen gemacht hat, schon einen Verdacht, wider ihre Zulänglichkeit und Tüchtigkeit, erreget.

47. §. Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaaßes am dienlichsten befinde, ist um so viel bequemer, ie weniger Mühe es kostet, desselben habhaft zu werden, weil es ein jeder immer bey sich hat. Es ist **der Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen.** Ich will mich bemühen, eine Anleitung zu geben, wie man, wenn man sich nach ihm richtet, eine jede sich von den andern besonders unterscheidende Art des Zeitmaaßes, ohne große Schwierigkeit finden könne. Ich kann mich zwar nicht ganz und gar rühmen, der erste zu seyn, der auf dieses Mittel gefallen wäre: so viel ist aber auch gewiß, daß sich noch niemand die Mühe gegeben hat, die Anwendung desselben deutlich und ausführlich zu beschreiben, und zum Gebrauche der itzigen Musik bequem zu machen. Ich thue das letztere also mit desto größerer Sicherheit, da ich in Ansehung der Hauptsache, wie mir nachher erst bekannt worden, nicht der einzige bin, der auf diese Gedanken gerathen ist.

48. §. Ich verlange nicht, daß man ein ganzes Stück nach dem Pulsschlage abmessen solle, denn dieses wäre ungereimt und unmöglich: sondern meine Absicht geht nur dahin, zu zeigen, wie man zum wenigsten durch zween oder vier, sechs oder acht Pulsschläge, ein jedes Zeitmaaß, so man verlanget, fassen, und vor sich, eine Erkenntniß der verschiedenen Arten desselben, erlangen, und daher zu weiterm Nachforschen Anlaß [262] nehmen könne. Hat man sich eine Zeitlang darinne geübet: so wird sich nach und nach dem Gemüthe eine solche Idee von dem Zeitmaaße eindrücken, daß man nicht ferner nöthig haben wird, allezeit den Pulsschlag zu Rathe zu ziehen.

[*) Nach Eitner, Quellenlexikon Bd. VI. 230, erschien das Werk 1696 in Paris (Ballard). Eine zweite Ausgabe erfolgte 1698 in Amsterdam (Roger).]

49. §. Ehe ich weiter gehe, muß ich vorher diese unterschiedenen Arten des Zeitmaaßes etwas genauer untersuchen. Es giebt zwar derselben in der Musik so vielerley, daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen. Es giebt aber auch gewisse Hauptarten davon, woraus die übrigen hergeleitet werden können. Ich will solche, so wie sie in Concerten, Trio und Solo vorkommen, in vier Classen eintheilen, und zum Grunde setzen. Sie sind aus dem gemeinen geraden oder Viervierttheiltacte genommen, und sind folgende: 1) das Allegro assai, 2) das Allegretto, 3) das Adagio cantabile, 4) das Adagio assai. Zu der ersten Classe rechne ich: das Allegro di molto, das Presto, u. s. w. Zu der zweyten: das Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato. u. s. w. Der dritten Classe zähle ich zu: das Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliania, Adagio spiritoso, u. d. g. Zur vierten gehören: Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave u. s. w. Diese Beywörter machen zwar unter sich selbst wieder jedes einigen Unterschied, doch geht derselbe mehr auf den Ausdruck der Leidenschaften, die in einem jeden Stücke vornehmlich herrschen, als auf das Zeitmaaß selbst. Wenn man nur erst die vorhergemeldeten vier Hauptarten des Tempo recht in den Sinn gefasset hat, so wird man die übrigen mit der Zeit desto leichter treffen lernen: weil der Unterschied nur ein weniges beträgt.

50. §. Das Allegro assai ist also, von diesen vier Hauptarten des Tempo, das geschwindeste (*). Das Allegretto ist noch einmal so langsam als jenes. Das Adagio cantabile ist noch einmal so langsam als das Allegretto, und das Adagio assai noch einmal so langsam als das Adagio cantabile. Im Allegro assai bestehen die Passagien aus Sechzehntheilen oder eingeschwänzten Triolen, und im Allegretto aus Zwey und dreyßigtheilen oder zweygeschwänzten Triolen. Weil aber die itzt angeführten Passagien mehrentheils in einerley Geschwindigkeit gespielet werden müssen, sie mögen zwey- oder dreygeschwänzet seyn: so folget dar-[263]aus, daß die Noten von einerley Geltung in dem einen noch einmal so geschwinde kommen, als in dem andern. Im Allabrevetacte, welchen die Welschen: Tempo maggiore nennen, und welcher, es sey das Zeitmaaß langsam oder geschwinde, allezeit mit einem durchstrichenen großen C angedeutet wird, hat es gleiche Bewandtniß: nur daß alle Noten in demselben noch einmal so geschwind genommen werden, als im gemeinen geraden Tacte: das Tempo mag langsam oder geschwind seyn. Die geschwinden Passagien im Allegro assai, werden also in dieser Tactart in Achttheilen geschrieben, und so gespielet als wie die aus Sechzehntheilen bestehenden Passagien des Allegro assai, im gemeinen geraden Tacte oder Tempo minore, u. s. w. Wie nun das Allegro im geraden Tacte zwo Hauptarten des Tempo hat, nämlich ein geschwindes und ein gemäßigtes: so ist es auch auf gleiche Art mit dem Tripel-

tacte als: Dreyviertheil- Dreyachttheil- Sechsachttheil- Zwölfachttheiltacte, u. s. w. beschaffen. Z. E. Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile, im Dreyachttheiltacte nur Sechzehntheile, oder im Sechsachttheil- oder Zwölfachttheiltacte nur Achttheile vorkommen, so ist solches das geschwindeste Tempo. Sind aber im Dreyviertheiltacte Sechzehntheile, oder eingeschwänzete Triolen, im Dreyachttheiltacte Zwey und dreyßigtheile oder zweygeschwänzte Triolen, hingegen im Sechsachttheil- und Zwölfachttheiltacte Sechzehntheile zu befinden: so ist solches das gemäßigte Tempo, welches noch einmal so langsam gespielet werden muß, als das vorige. Mit dem Adagio hat es, wenn man nur, die zu Anfange dieses §. angedeuteten Grade der Langsamkeit beobachtet, und auf die Tactart, ob es Allabreve- oder gemeiner Tact ist, Acht hat, in diesem Stücke weiter keine andere Schwierigkeit.

(*) Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielet als heutiges Tages. Wo Allegro assai, Presto, Furioso, u. d. m. dabey stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielet, als man heutiges Tages das Allegretto schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen also viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen. Die heutigen Franzosen haben diese Art der mäßigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch größten Theils beybehalten.

51. §. Um nun auf die Hauptsache zu kommen, nämlich, wie jede von den angeführten Arten des Tactes, durch Vermittelung des Pulsschlages, [264] in ihr gehöriges Zeitmaaß gebracht werden kann, so ist zu merken: daß man vor allen Dingen, so wohl das zu Anfange des Stücks geschriebene, das Zeitmaaß andeutende, Wort, als auch die geschwindesten Noten, woraus die Passagien bestehen, betrachten müsse. Weil man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstriche, in der Zeit eines Pulsschlages ausüben kann, so kömmt:

Im gemeinen geraden Tacte: [*)]
In einem Allegro assai, auf jeden halben Tact, die Zeit eines Pulsschlages,
In einem Allegretto, auf ein jedes Viertheil, ein Pulsschlag,
In einem Adagio cantabile, auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag,
Und in einem Adagio assai, auf jedes Achttheil zweene Pulsschläge.

Im Allabrevetacte, kömmt:
In einem Allegro, auf jeden Tact ein Pulsschlag,
In einem Allegretto, auf jeden halben Tact ein Pulsschlag,
In einem Adagio cantabile, auf jedes Viertheil ein Pulsschlag,
In einem Adagio assai, auf ein jedes Viertheil zweene Pulsschläge.

[*) Die Zeiteinheit des normalen Pulsschlags, den Qu. in § 55 dieses Abschnitts auf durchschnittlich 80 Wiederholungen in der Minute ansetzt, entspricht der Zahl 80 auf Mälzels Metronom. Quantz' Tempoangaben lassen sich somit in jedem einzelnen Falle unzweideutig fixieren. S. dazu auch die Anmerkung zu S. 210.]

Es giebt, vornehmlich im gemeinen geraden Tacte, eine Art von gemäßigtem Allegro, welche gleichsam zwischen dem Allegro assai und dem Allegretto das Mittel ist. Sie kömmt öfters in Singsachen, auch bey solchen Instrumenten vor, welche die große Geschwindigkeit in den Passagien nicht vertragen, und wird mehrentheils durch Poco allegro, Vivace, oder meistentheils nur Allegro allein, angedeutet. Hier kömmt auf drey Achttheile ein Pulsschlag, und der zweyte Pulsschlag fällt auf das vierte Achttheil.

Im Zweyviertheil- oder geschwinden Sechsachttheiltacte, kömmt in einem Allegro auf einen jeden Tact ein Pulsschlag.

In einem Allegro im Zwölfachttheiltacte, wenn keine Sechzehntheile vorkommen, treffen auf jeden Tact zweene Pulsschläge.

Im Dreyviertheiltacte, kann man, wenn das Stück allegro geht, und die Passagien darinne aus Sechzehntheilen oder eingeschwänzten Triolen bestehen, in einem Tacte, mit dem Pulsschlage kein gewisses Tempo fest setzen. Will man aber zweene Tacte zusammen nehmen, so geht es an, und kömmt alsdenn auf das erste und dritte Viertheil des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern Tacts, auf jedes ein [265] Pulsschlag, folglich drey Pulsschläge auf sechs Viertheile. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Neunachttheiltacte.

Sowohl im ganz geschwinden Dreyviertheil- als Dreyachttheiltacte, wo in den Passagien nur sechs geschwinde Noten, in jedem Tacte, vorkommen, trifft auf jeden Tact ein Pulsschlag. Es darf aber dennoch kein Stück seyn welches Presto seyn soll: sonst würde der Tact um zwo geschwinde Note zu langsam. Will man aber wissen, wie geschwind diese drey Viertheile oder drei Achttheile in einem Presto seyn müssen, so nehme man das Zeitmaaß nach dem geschwinden Zweyviertheiltacte, allwo vier Achttheile auf einen Pulsschlag kommen, und spiele diese drey Viertheile oder Achttheile eben so geschwinde, als die Achttheile in gemeldetem Zweyviertheiltacte: alsdenn werden die geschwinden Noten, in beyden oben erwähnten Tactarten, ihr gehöriges Zeitmaaß bekommen.

In einem Adagio cantabile im Dreyviertheiltacte, da die Bewegung der Grundstimme aus Achttheilen besteht, kömmt auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag. Besteht aber die Bewegung nur aus Viertheilen, und der Gesang ist mehr arios als traurig, so kömmt auf ein jedes Viertheil ein Pulsschlag. Doch muß man sich hierinne auch, sowohl nach der Tonart, als nach dem vorgeschriebenen Worte richten. Denn wenn es ein Adagio assai, Mesto, oder Lento ist, so kommen auch hier zweene Pulsschläge auf jedes Viertheil.

In einem Arioso im Dreyachttheiltacte, kömmt auf jedes Achttheil ein Pulsschlag.

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte würde zu langsam seyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulsschlag zählen wollte. Wenn man aber

zweene Pulsschläge in drey Theile theilet, so kömmt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulsschlag. Hat man nun diese drey Noten eingetheilet, so muß man sich nicht weiter an die Bewegung des Pulses kehren, sonst würde das dritte Achttheil zu lang werden.

Wenn in einem geschwinden Stücke die Passagien aus lauter Triolen bestehen, und keine zwey- oder dreygeschwänzeten gleichen Noten untermischet sind: so kann dasselbe, nach Belieben, etwas geschwinder als der Pulsschlag geht, gespielet werden. Dieses ist besonders bey dem geschwinden Sechsachttheil- Neunachttheil- und Zwölfachttheiltacte, zu beobachten.

[266] 52. §. Was ich bisher gezeiget habe, trifft, wie schon oben gesaget worden, am genauesten und am allermeisten bey den Instrumentalstücken, als Concerten, Trio und Solo ein. Was die Arien im italiänischen Geschmacke anbelanget, so ist zwar wahr, daß fast eine jede von ihnen ihr besonderes Tempo verlanget. Es fließt doch aber solches mehrentheils aus den hier angeführten vier Hauptarten des Zeitmaaßes: und kömmt es nur darauf an, daß man sowohl auf den Sinn der Worte, als auf die Bewegung der Noten, besonders aber der geschwindesten, Achtung gebe: und daß man bey geschwinden Arien, auf die Fertigkeit und die Stimmen der Sänger sein Augenmerk richte. Ein Sänger der die geschwinden Passagien alle mit der Brust stößt, kann dieselben schwerlich in solcher Geschwindigkeit herausbringen, als einer der sie nur in der Gurgel markiret, ohnerachtet der erstere vor dem letztern, absonderlich an großen Orten, wegen der Deutlichkeit, immer einen Vorzug behält. Wenn man also nur ein wenig Erfahrung darinne hat, und weis, daß überhaupt die meisten Arien nicht ein so gar geschwindes Tempo verlangen, als die Instrumentalstücke, so wird man das gehörige Zeitmaaß davon, ohne weitere besondere Schwierigkeiten, treffen können.

53. §. Mit einer Kirchenmusik hat es eben dieselbe Bewandtniß, wie mit den Arien: ausgenommen daß sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es anders kirchenmäßig seyn soll, etwas gemäßigter als im Opernstyl genommen werden muß.

54. §. Auf die bisher beschriebene Weise nun, kann man nicht allein jede Note in ihr gehöriges Zeitmaaß eintheilen lernen, sondern man kann auch dadurch, von jedem Stücke, das rechte Tempo, so wie es der Componist verlanget, mehrentheils errathen: wenn man nur damit eine lange und vielfältige Erfahrung zu verknüpfen suchen wird.

55. §. Ich muß noch etliche Einwürfe im Voraus beantworten, die man wider meine angeführte Art das Tempo zu errathen, vielleicht machen könnte. Man könnte einwenden, daß der Pulsschlag, weder zu einer jeden Stunde des Tages, noch bey einem jeden Menschen, allezeit in einerley Geschwindigkeit gehe, wie es doch erfodert würde, um das Zeitmaaß in der Musik richtig dar-

nach zu fassen. Man wird sagen, daß der Puls [267] des Morgens vor der Mahlzeit langsamer, als Nachmittags nach der Mahlzeit, und des Nachts noch geschwinder als Nachmittags schlage: auch daß er bey einem zur Traurigkeit geneigten Menschen langsamer, als bey einem heftigen und lustigen, gehe. Es kann seyn daß dieses seine Richtigkeit hat. Dem ungeachtet aber könnte man auch dießfalls etwas gewisses bestimmen. Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu reden erlaubet ist, bey einem Menschen von cholerisch-sanguinischem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. Ein niedergeschlagener, oder trauriger, oder kaltsinniger und träger Mensch, könnte allenfalls bey einem jeden Stücke das Zeitmaaß etwas lebhafter fassen, als sein Puls geht. Ist dieses nicht hinreichend, so will ich noch was genauers bestimmen. Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur. Achtzig Pulsschläge, im geschwindesten Tempo des gemeinen geraden Tacts, machen vierzig Tacte aus. Einige wenige Pulsschläge mehr, oder weniger, machen hierbey keinen Unterschied. Z. E. Fünf Pulsschläge in einer Minute mehr, oder fünfe weniger, verlängern oder verkürzen, in vierzig Tacten, jeden Tact um ein Sechzehntheil. Dieses aber beträgt so was geringes, daß es unmöglich zu merken ist. Wessen Pulsschlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weis, wie er sich, sowohl in Ansehung der Verminderung als der Vermehrung der Geschwindigkeit, zu verhalten hat. Gesetzt aber auch, daß mein vorgeschlagenes Mittel, dem allen ungeachtet, nicht ganz und gar für allgemein ausgegeben werden könnte, ob ich es gleich theils durch meinen eigenen Pulsschlag, theils durch vielfältige andere Proben, die ich sowohl bey meiner eigenen, als bey fremder Composition, und zwar mit unterschiedenen Leuten angestellet habe, beweisen wollte: so wird es doch darzu dienen, daß niemand, der sich nach der angeführten Methode, vor sich, von den vier Hauptarten des Zeitmaaßes einen Begrif[f] gemacht hat, von dem wahren Tempo eines jeden Stücks allzuweit abweichen wird. Man sieht ja täglich vor Augen, wie sehr öfters das Zeitmaaß gemishandelt wird, wie man nicht selten, eben dasselbe Stück bald mäßig, bald geschwind, bald noch geschwinder spielet. Man weis, daß an vielen Orten, wo man nur auf das Gerathewohl los spielet, öfters aus einem Presto ein Allegretto, und aus einem Adagio ein Andante ge-[268]machet wird: welches doch dem Componisten, welcher nicht allezeit zugegen seyn kann, zum größten Nachtheile gereichet. Es ist zur Gnüge bekannt, daß wenn ein Stück ein- oder mehrmal nach einander wiederholet wird, absonderlich wenn es ein geschwindes, z. E. ein Allegro aus einem Concert, oder einer Sinfonie, ist, daß man dasselbe, um die Zuhörer nicht einzuschläfern, zum zweytenmale etwas geschwinder

spielet, als das erstemal. Geschähe dieses nicht, so würden die Zuhörer glauben, das Stück sey noch nicht zu Ende. Wird es aber in einem etwas geschwindern Tempo wiederholet, so bekömmt das Stück dadurch ein lebhafteres, und, so zu sagen, ein neues oder fremdes Ansehen, welches die Zuhörer in eine neue Aufmerksamkeit versetzet. Gereicht nun diese Gewohnheit dem Stücke nicht zum Nachtheile, zumal da sie bey guten und mittelmäßigen Ausführern hergebracht ist, und bey beyden gleich gute Wirkung thut: so würde es auch nicht schädlich seyn, wenn allenfalls ein trauriger Mensch, der Mischung seines Blutes gemäß, ein Stück zwar mäßig geschwinder, nur aber gut spielet, und ein flüchtiger Mensch nähme es mit mehrerer Lebhaftigkeit. Im übrigen aber, woferne jemand noch ein leichteres, richtigeres, und bequemeres Mittel das Zeitmaaß zu erlernen, und zu treffen, ausfinden könnte, so würde er wohl thun, wenn er nicht säumete, es der Welt bekannt zu machen.

56. §. Ich will die Art, das Tempo nach Anleitung des Pulsschlages zu treffen, noch auf die **französische Tanzmusik**, von welcher ich auch etwas zu handeln für nöthig finde, anzuwenden suchen. Diese Art der Musik besteht mehrentheils aus gewissen Charakteren; ein jeder Charakter aber erfodert sein eigenes Tempo: weil diese Art von Musik nicht so willkührlich als die italiänische, sondern sehr eingeschränket ist. Könnten nun sowohl die Tänzer, als das Orchester, allezeit einerley Tempo fassen, so würden sie vieles Verdrusses überhoben seyn können. Es ist bekannt, daß die meisten Tänzer wenig oder nichts von der Musik verstehen, und oftmals das rechte Zeitmaaß selbst nicht wissen, sondern sich mehrentheils nur nach der Fassung, in welcher sie stehen, oder nach ihren Kräften richten. Die Erfahrung lehret auch, daß die Tänzer, bey den Proben, wenn solche des Morgens geschehen, da sie noch nüchtern sind, und mit kaltem Blute tanzen, selten das Zeitmaaß so lebhaft verlangen, als bey der Ausführung, welche ordentlicher Weise des Abends vor sich geht, da sie denn, theils wegen der guten Nahrung die sie vorher zu sich ge-[268]nommen haben, theils wegen Menge der Zuschauer, und aus Ehrgeitz, in ein größer Feuer gerathen, als bey der Probe. Hierdurch können sie nun leichtlich die Sicherheit in den Knieen verlieren, und wenn sie eine Sarabande oder Loure tanzen, wo bisweilen nur ein gebeugtes Knie den ganzen Körper allein tragen muß, so scheint ihnen das Tempo oftmals zu langsam zu seyn. Zugeschweigen, daß die französische Tanzmusik, wenn solche zwischen einer guten italiänischen Oper gehöret wird, sehr abfällt, mager klingt, und nicht die Wirkung thut, als in einer Comödie, wo man nichts anders dagegen höret. Deswegen entsteht oftmahls viel Streit zwischen den Tänzern und dem Orchester: weil die erstern glauben, daß die letztern entweder nicht im rechten Tempo spieleten, oder ihre Musik nicht so gut ausführeten, als die italiänische. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die französische Tanzmusik nicht so leicht zu spielen ist,

als sich Mancher einbildet, und daß der Vortrag sich von der italiänischen Art sehr unterscheiden muß, so fern er jedem Charaktere gemäß seyn soll. Die Tanzmusik muß mehrentheils ernsthaft, mit einem schweren, doch kurzen und scharfen, mehr abgesetzten als geschleiften Bogenstriche, gespielet werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur selten statt. Die punctirten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber sehr kurz und scharf gespielet. Die geschwinden Stücke müssen lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markirten Bogenstriche, vorgetragen werden: damit man den Tänzer beständig hebe und zum Springen anreize, dem Zuschauer aber, das, was der Tänzer vorstellen will, begreiflich und fühlbar mache. Denn der Tanz wirket ohne Musik eben soviel, als eine gemalete Speise.

57. §. Wie nun auf die Richtigkeit des Zeitmaaßes bey allen Arten der Musik viel ankömmt: so muß dasselbe auch bey der Tanzmusik auf das genaueste beobachtet werden. Die Tänzer haben sich nicht nur mit dem Gehöre, sondern auch mit ihren Füßen und Leibesbewegungen darnach zu richten: und also ist leicht zu erachten, wie unangenehm es ihnen fallen müsse, wenn das Orchester in einem Stücke bald langsamer, bald geschwinder spielet. Sie müssen ihren ganzen Körper anstrengen, besonders wenn sie sich in hohe Sprünge einlassen: die Billigkeit erfodert also, daß sich das Orchester, so viel als möglich ist, nach ihnen bequeme, welches auch leicht geschehen kann, wenn man nur dann und wann auf das Niederfallen der Füße Achtung giebt.

[270] 58. §. Es würde zu weitläuftig seyn, alle Charaktere, so im Tanzen vorkommen können, zu beschreiben, und ihr Zeitmaaß zu bemerken. Ich will also nur etliche wenige anführen, aus welchen die übrigen leicht werden zu begreifen seyn.

Wenn die Welschen, im geraden Tacte, durch das große C, so ihn andeutet, einen Strich machen, so zeiget solcher, wie bekannt, den Allabrevetact an. Die Franzosen bedienen sich dieser Tactart zu verschiedenen Charakteren, als: Bourreen, Entreen, Rigaudons, Gavotten, Rondeaus, u. s. w. Sie schreiben aber anstatt des durchstrichenen C eine große 2. welche ebenfalls bedeutet, daß die Noten noch einmal so geschwind gespielet werden müssen, als sonst. In dieser Tactart sowohl, als im Dreyviertheiltacte, bey der Loure, Sarabande, Courante, und Chaconne, müssen die Achttheile, so auf punctirte Viertheile folgen, nicht nach ihrer eigentlichen Geltung, sondern sehr kurz und scharf gespielet werden. Die Note mit dem Puncte wird mit Nachdruck markiret, und unter dem Puncte der Bogen abgesetzet. Eben so verfährt man mit allen punctirten Noten, wenn es anders die Zeit leidet: und soferne nach einem Puncte oder einer Pause drey oder mehrgeschwänzte Noten folgen, so werden solche, besonders in langsamen Stücken, nicht allemal nach ihrer Geltung, sondern am äußersten Ende der ihnen bestimmeten Zeit, und in der größten

Geschwindigkeit gespielet, wie solches in Ouvertüren, Entreen, und Furien öfters vorkömmt. Es muß aber jede von diesen geschwinden Noten ihren besondern Bogenstrich bekommen: und findet das Schleifen wenig statt.

Die **Entree**, die **Loure**, und die **Courante**, [*)] werden prächtig gespielet, und der Bogen wird bey jedem Viertheile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzet. Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsschlag.

Eine **Sarabande** hat eben dieselbe Bewegung, wird aber mit einem etwas annehmlichern Vortrage gespielet.

Eine **Chaconne** wird gleichfalls prächtig gespielet. Ein Pulsschlag nimmt dabey zweene Viertheile ein.

Eine **Passecaille** ist der vorigen gleich, wird aber fast ein wenig geschwinder gespielet.

Eine **Musette** wird sehr schmeichelnd vorgetragen. Auf jedes Viertheil im Dreyviertheiltacte, oder auf jedes Achttheil im Dreyachttheiltacte kömmt ein Pulsschlag. Bisweilen wird sie nach der Phanta-[271]sey der Tänzer so geschwind gemacht, daß nur auf jeden Tact ein Pulsschlag kömmt.

Eine **Furie** wird mit vielem Feuer gespielet. Auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag, es sey im geraden oder im Dreyviertheiltacte, so ferne im letztern zweygeschwänzte Noten vorkommen.

Eine **Bourree** und ein **Rigaudon** werden lustig, und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche ausgeführet. Auf jeden Tact kömmt ein Pulsschlag.

Eine **Gavotte** ist dem Rigaudon fast gleich, wird aber doch im Tempo um etwas gemäßiget.

Ein **Rondeau** wird etwas gelassen gespielet, und kömmt ohngefähr auf zweene Viertheile ein Pulsschlag, es sey im Allabreve- oder im Dreyviertheiltacte.

Die **Gique** und **Canarie** haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechsachttheiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsschlag. Die Gique wird mit einem kurzen und leichten Bogenstriche, die Canarie, welche immer aus punctirten Noten besteht, aber, mit einem kurzen und scharfen Bogenstriche gespielet.

Ein **Menuet** spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche, auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag.

Ein **Passepied** wird theils etwas leichter, theils etwas geschwinder gespielet, als der vorige. Hierinne geschieht es oft, daß zweene Tacte in einen

[*) Eine ausführliche Beschreibung dieser und der weiterhin genannten französischen Tanzformen bei J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister (1739), S. 224 ff.]

geschrieben, und über die mittelste Note zweene Striche gesetzt werden, s. Tab. XXIII. Fig. 10.

[Tab. XXIII.] Fig. 10.

im zweyten Tacte. Einige lassen diese zweene Tacte von einander abgesondert, und schreiben, anstatt des Viertheils mit den Strichen, zweene Achttheile, mit einem darüber stehenden Bogen: den Tactstrich aber setzen sie dazwischen. Im Spielen werden diese Noten auf einerley Art gemacht, nämlich, die zweene Viertheile kurz, und mit abgesetzetem Bogen, und zwar in dem Tempo als wenn es Dreyviertheiltact wäre.

Ein **Tambourin** wird wie eine Bourree oder Rigaudon gespielet, nur ein wenig geschwinder.

Ein **Marsch** wird ernsthaft gespielet. Wenn derselbe im Allabreve- oder Bourreentacte gesetzet ist, so kommen auf jeden Tact zweene Pulsschläge. u. s. w. [*)]

[272] 59. §. In einem italiänischen **Recitativ**, bindet sich der Sänger nicht allemal an das Zeitmaaß, sondern hat die Freyheit, das was er vortragen soll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfodern, langsam oder geschwind auszudrücken. [**)] Wenn nun die begleitenden Stimmen dabey ein Accompagnement von haltenden Noten auszuführen haben, so müssen sie den Sänger mehr nach dem Gehöre, und mit Discretion, als nach dem Tacte, accompagniren. Besteht aber das Accompagnement aus Noten die in das Zeitmaaß eingetheilet werden müssen: so ist hingegen der Sänger verbunden,

---

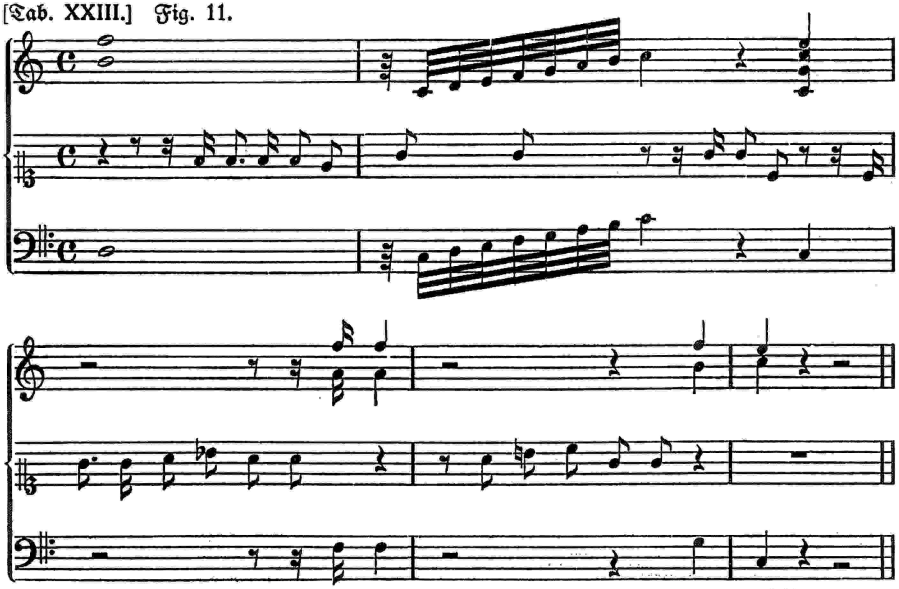
[*) Die Tempi der erwähnten Tanzstücke wären demnach, in Metronomzahlen (S. Anmerk. zu S. 203) ausgedrückt, folgende:

Entrée, Loure, Courante, Sarabande $\frac{3}{4}$, ♩ = M. M. 80; Chaconne $\frac{3}{4}$, ♩ = M. M. 160; Passecaille $\frac{3}{4}$, ♩ = 168; Musette $\frac{3}{4}$, ♩ = M. M. 80, $\frac{3}{8}$; ♪ = M. M. 80; Furie $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$, 𝅗𝅥 = M. M. 80; $\frac{3}{4}$, ♩ = M. M. 160; Bourrée, Rigaudon $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$, 𝅗𝅥 = M. M. 160; Gavotte $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$ $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$, 𝅗𝅥 = M. M. 120—132; Rondo $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$, 𝅗𝅥 = M. M. 80; $\frac{3}{4}$, ♩ = M. M. 160; Gigue, Canarie $\frac{6}{8}$, ♩. = M. M. 80 (♩. = 160); Menuet $\frac{3}{4}$, ♩ = M. M. 160; Passepied $\frac{3}{8}$, ♪ = M. M. 168; Tambourin $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$, 𝅗𝅥 = M. M. 168—176; Marsch $\frac{\overline{\mathbf{C}}}{\overline{\mathbf{C}}}$, 𝅗𝅥 = M. M. 80. — Diese Tempi sind durchschnittlich äußerst lebhaft und bedürfen, auf die Tanzmusik der älteren d. h. Joh. Seb. Bachschen Zeit bezogen, manche Einschränkung. S. dazu die Anmerkung zu § 50 dieses Abschnitts.]

[**) Vgl. zum Folgenden das V. Hauptst. der Tosi-Agricolaschen Gesangschule.]

ſich nach den begleitenden Stimmen zu richten. Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, ſo, daß der Sänger dennoch Freyheit bekömmt, nach Willkühr zu recitiren, und die begleitenden Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einſchnitten, wenn der Sänger eine Periode geendiget hat. Hier müſſen die Accompagniſten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgeſprochen hat, ſondern ſie müſſen ſchon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen, um die Lebhaftigkeit beſtändig zu unterhalten. Sofern aber die Violinen anſtatt der Note im Niederſchlage eine kurze Pauſe haben, und der Baß eine Note vorſchlägt, ſo muß derſelbe mit einer Sicherheit und Kraft einfallen, beſonders bey den Cadenzen, denn hier kömmt es auf den Baß am meiſten an. Dieſer muß überhaupt bey allen Cadenzen des theatraliſchen Recitativs, es mag ein mit Violinen begleitetes, oder nur ein gemeines ſeyn, ſeine zwo Noten, welche mehrentheils aus einem fallenden Quintenſprunge beſtehen, unter der letzten Sylbe anfangen, und nicht zu langſam, ſondern mit Lebhaftigkeit anſchlagen. Der Clavieriſt thut dieſes durch ein vollſtimmiges Accompagnement, der Violoncelliſt und Contraviolioniſt aber durch einen kurzen Druck mit dem unterſten Theile des Bogens; ſie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten rückwärts. Wenn in einem lebhaften Recitativ die begleitenden Stimmen, bey den Einſchnitten, laufende oder ſonſt kurze Noten haben, welche präcipitant geſpielet werden müſſen: und im Niederſchlage eine Pauſe vorher ſteht: ſ. Tab. XXIII. Fig. 11.

[Tab. XXIII.] Fig. 11.



so müssen auch hier die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe völlig ausgesprochen hat, sondern schon unter der vorhaltenden Note anfangen: damit der feurige Affect beständig unterhalten werde. Nicht zu gedenken daß sie auf diese Art auch allezeit, zumal in einem weitläuftigen Orchester, genauer zusam-[273]men treffen werden, wenn ihnen die vorletzte Sylbe des Sängers zur Richtschnur dienet.

60. §. Dieses ist es nun, was ich von den Pflichten der Ausführer der Ripienstimmen abzuhandeln, für nöthig erachtet habe. Man kann daraus abnehmen, daß es nicht so gar leicht sey, gut zu accompagniren, und daß von einem Orchester, wenn es anders vortrefflich seyn will, sehr viel gefodert werde. Da nun aber so viel von demselben verlanget wird: so liegt es auch wieder, von der andern Seite, den Componisten ob, ihre Compositionen so einzurichten, daß ein gut Orchester damit auch Ehre einlegen könne. Manche Composition ist entweder so trocken, oder so bizarr, schwer, und unnatürlich, daß auch das beste Orchester, ungeachtet aller Mühe, Fleißes, und guten Willens, keine gute Wirkung damit hervor bringen kann, und wenn es auch aus den geschicktesten Leuten bestünde. Es bringt einem jeden Componisten großen Vortheil, wenn seine Composition so beschaffen ist, daß sie auch von mittelmäßigen Leuten ausgeführet werden kann. Ein Componist handelt demnach am vernünftigsten, wenn er sich nach der Fähigkeit eines jeden richtet. Ist seine Arbeit sehr geschikten Leuten gewidmet, so kann er freylich etwas mehreres wagen: soll sie aber allgemein werden, so muß er sich der Leichtigkeit befleißigen. Insonderheit muß er bedacht seyn, für die Sänger natürlich, singbar, und weder zu hoch noch zu tief zu setzen, und ihnen zum Athemholen, und zur deutlichen Aussprache der Worte, Raum zu lassen. Die Eigenschaften jedes Instruments muß er sich bekannt machen, damit er nicht wider die Natur derselben etwas schreibe. Für die Blasinstrumente darf er nicht gar zu fremde Tonarten wählen, worinne die wenigsten geübet sind, und welche sowohl an der Reinigkeit und Deutlichkeit des Spielens, als auch überhaupt am guten Vortrage Hinderniß verursachen. Den Unterschied zwischen Ripien- und Solostimmen muß er wohl beobachten. Jedes Stück suche er so zu charakterisiren, daß ein jeder das Tempo davon leicht errathen könne. Damit der Ausdruck von allen auf einerley Art geschehen könne, muß er das Piano und Forte, die Triller und Vorschläge, die Bogen, Puncte, Striche, und alles was über oder unter die Noten gehöret, aufs genaueste bezeichnen, nicht aber, wie manche, die vom Bogenstriche keine Kenntniß, oder keine Achtsamkeit darauf haben, thun, das Schleifen oder Stoßen des Bogens will-[274]kührlich lassen: gerade als ob alles auf dem Claviere, wo man mit dem Bogen nicht schleifen kann, ausgeführet werden sollte. Er muß deswegen die Copisten, welche in diesem Stücke, dem Componisten zum Nachtheile, entweder aus Unwissenheit, oder aus Nachläßigkeit, öfters die größten Fehler begehen,

dazu anhalten, daß sie alles, so wie er es vorgeschrieben hat, aufs genaueste nachschreiben, daß sie die Köpfe der Noten nicht zweifelhaft, sondern recht mitten auf die Linien oder Zwischenräume setzen, daß sie die Querstriche deutlich machen, und die Linien recht deutlich ausziehen, daß sie alles übrige, was der Componist angemerket hat, eben so, und an dieselben Orte hinsetzen, wie es in der Partitur steht, absonderlich das Forte und Piano, und die Bogen über den Noten, daß sie nicht glauben, es gelte gleich viel, ob über zwo, drey, vier, oder mehr Noten ein Bogen stehe, oder gar keiner: welches doch den Sinn des Componisten sehr verändern oder vernichten kann, daß sie auch bey der Singmusik die Worte recht lesen, und deutlich und richtig abschreiben. Endlich muß die Hand des Componisten leserlich, und seine Schreibart deutlich seyn, damit sie keiner besondern Erklärung nöthig habe. Verhält sich nun ein Componist in allen Stücken auf solche Weise, so hat er auch ein Recht, von den Ausführern einen solchen Vortrag, wie ich ihn hier der Länge nach beschrieben habe, zu fodern: und das Orchester wird so wohl ihm, als er dem Orchester, Ehre machen.

Das XVIII. Hauptstück. [275]

Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey.

1. §. Es ist wohl keine Wissenschaft jedermanns Urtheile so sehr unterworfen, als die Musik. Es scheint als ob nichts leichter wäre, als dieselbe zu beurtheilen. Nicht nur ein jeder Musikus, sondern auch ein jeder der sich für einen Liebhaber derselben ausgiebt, will zugleich für einen Richter dessen, was er höret, angesehen seyn.

2. §. Man begnüget sich nicht allemal, wenn ein jeder von denen, welche sich hören lassen, das, was in seinen Kräften steht, hervor zu bringen bemühet ist: sondern man verlanget oftmals mehr zu hören, als man selbst niemals zu hören gewohnt gewesen ist. Singen oder spielen in einer Versammlung nicht alle in gleicher Vollkommenheit: so leget man oftmals nur einem allen Vorzug bey, und hält alle andern für gering, ohne zu bedenken, daß der eine in dieser, der andere in jener Art, z. E. einer im Adagio, der andere im Allegro, seine Verdienste haben könne. Man erwägt nicht, daß die Annehmlichkeit der Musik, nicht in der Gleichheit oder Aehnlichkeit, sondern in der Verschiedenheit bestehe.

Wenn es möglich wäre, daß alle Tonkünstler, in gleicher Stärke, und in gleichem Geschmacke singen oder spielen könnten, so würde, wegen Mangels einer angenehmen Abwechselung, der größte Theil des Vergnügens an der Musik nicht empfunden werden.

3. §. Man richtet sich selten nach seiner eigenen Empfindung, welches doch noch das sicherste wäre: sondern man ist nur gleich begierig zu vernehmen, [276] welcher von denen, die da singen oder spielen, der stärkste sey: gleich als ob es möglich wäre, die Wissenschaft verschiedener Personen auf einmal zu übersehen, und abzumessen, wie etwan gewisse Dinge, die nur ihren Werth und Vorzug auf der Wagschaale erhalten. Dem nun, der auf solche Art für den stärksten ausgegeben wird, höret man allein zu. Ein, öfters mit Fleiß, von ihm nachläßig genug ausgeführtes, noch darzu nicht selten sehr schlechtes Stück, wird als ein Wunderwerk ausposaunet: da hingegen ein anderer, bey seinem möglichsten Fleiße, mit welchem er ein auserlesenes Stück auszuführen sich bemühet, kaum einiger Augenblicke von Aufmerksamkeit gewürdiget wird.

4. §. Man gönnet selten einem Musikus die gehörige Zeit, seine Stärke oder Schwäche zu zeigen. Man bedenket auch nicht, daß ein Musikus nicht jederzeit im Stande ist, das was er versteht hören zu lassen: und daß öfters der geringste Umstand ihn leicht aus aller seiner Gelassenheit setzen kann: daß es folglich die Billigkeit erfodert, ihn mehr als einmal zu hören, bevor man sein Urtheil über ihn fällen will. Mancher Musikus ist verwegen, und hat vielleicht ein Paar Stücke, worinn er seine ganze Fähigkeit zeigen kann, und so zu sagen seine ganze Wissenschaft auf einmal ausschüttet: daß man ihn also ein für allemal gehöret hat. Ein anderer hingegen, der nicht so verwegen ist, und dessen Wissenschaft sich auch nicht, wie bey jenem, in ein Paar Stücke einschränken läßt, hat nicht denselben Vortheil. Denn die meisten Zuhörer übereilen sich leicht in der Beurtheilung, und lassen sich durch das, was sie zum erstenmale hören, gar zu sehr einnehmen. Hätten sie aber die Geduld und die Gelegenheit einen jeden öfter zu hören: so würde es nicht allezeit einer großen Einsicht brauchen, sondern man dürfte nur ohne Vorurtheil auf sein eigenes Gefühl Achtung geben, und sehen, welcher in der Folge das meiste Vergnügen machte.

5. §. In Ansehung der Composition geht es nicht besser. Man will nicht gern für unwissend angesehen seyn, und doch fühlet man wohl, daß man nicht allezeit recht zu entscheiden fähig seyn möchte. Deswegen pfleget gemeiniglich die erste Frage diese zu seyn: von wem das Stück verfertiget sey, um sich mit der Beurtheilung darnach richten zu können. Ist nun das Stück von einem solchen, dem man schon im Voraus seinen Beyfall gewidmet hat, so wird es sogleich ohne Bedenken für schön erkläret. [277] Findet sich aber das Gegentheil, oder man hat vielleicht wider die Person des Verfassers etwas ein-

zuwenden: so taugt auch das ganze Stück nichts. Wollte sich jemand hiervon handgreiflich überzeugen, so dürfte er nur zwey Stücke, von gleicher Güte, unter andern Namen, da der eine im Credit, und der andere im Miscredit steht, ausgeben. Die Unwissenheit vieler Beurtheiler würde sich gewiß bald entdecken.

6. §. Diejenigen Zuhörer, welche bescheidener sind, und sich doch selbst nicht die Einsicht zutrauen, eine Sache beurtheilen zu können, nehmen oftmals ihre Zuflucht zu einem Musikus, und glauben dessen Worten, als einer unumstößlichen Wahrheit. Es ist wahr, durch das Anhören vieler guter Musiken, und durch das Urtheil, welches erfahrne, aufrichtige und gelehrte Tonkünstler davon fällen, kann man einige Erkenntniß erlangen: zumal wenn man zugleich nach den Ursachen, warum das Stück gut oder schlecht sey, fraget. Dieses würde also eines der gewissesten Mittel seyn, um nicht zu fehlen. Allein sind denn alle die, so von der Musik Werk machen, auch zugleich Musikverständige, oder Musikgelehrte? Haben nicht so viele darunter ihre Wissenschaft nur als ein Handwerk erlernet? Es kann also leicht geschehen, daß man sich mit seinen Fragen an den unrechten wendet, und daß der Musikus eben sowohl, als mancher Liebhaber, aus Unwissenheit, aus Eifersucht, oder aus Vorurtheil und Schmeicheley entscheidet. Ein solcher Ausspruch geht denn, wie ein Lauffeuer, gleich weiter, und nimmt die Unwissenden, welche sich auf ein solches vermeyntes Orakel berufen, dergestalt ein, daß endlich ein Vorurtheil daraus erwächst, welches nicht leicht wieder auszutilgen ist. Ueber dieses kann auch nicht einmal ein jeder Musikus fähig seyn, alles was in der Musik vorkommen kann, zu beurtheilen. Das Singen erfodert seine besondere Einsicht. Die Verschiedenheit der Instrumente ist so groß, daß eines Menschen Kräfte und Lebenszeit nicht zureichend seyn würden, aller ihre Eigenschaften einsehen zu lernen. Ich geschweige so vieler Dinge, welche man bey richtiger Beurtheilung der Composition zu verstehen und zu beobachten hat. Ein Liebhaber der Musik muß also, ehe er sich dem Urtheile eines Tonkünstlers anvertrauet, zuvor wohl prüfen, ob derselbe auch wirklich im Stande sey, richtig zu urtheilen. Bey einem der seine Wissenschaft gründlich erlernet hat, geht man sicherer, als bey einem, der nur seinem guten Naturelle gefolget ist: wiewohl das letztere auch eben nicht ganz zu verwerfen ist. Weil auch [278] nicht leicht jemand von Affecten so frey ist, daß er nicht dann und wann so gar wider seine eigene Erkenntniß urtheilen sollte: so muß sich ein Liebhaber der Musik auch in diesem Stücke, bey dem Urtheile eines Tonkünstlers, in Acht nehmen. Es giebt einige, denen fast nichts gefällt, als was sie selbst gemachet haben. Wehe also allen andern Stücken, die nicht ihrer berühmten Feder ihr Daseyn zu danken haben. Wenn sie ja Schande halber sich genöthiget finden, eine Sache zu loben: so geschieht es doch wohl mit einer solchen Art, wodurch sie sich verrathen, daß ihnen das Loben schwer falle. Andere hingegen loben alles ohne Unterschied: um es mit nie-

manden zu verderben, sondern sich jedermann gefällig zu machen. Mancher neu angehender Musikus hält nichts für schön, als was aus seines Meisters Erfindung geflossen ist. Mancher Componist suchet seine Ehre in lauter fremden Modulationen, in dunkeln Melodieen, u. d. gl. Alles soll bey ihm ausserordentlich und ungewöhnlich seyn. Er hat sich auch wohl, theils durch seine übrigen wirklichen Verdienste Beyfall erworben, theils auch durch andere Mittel Anhänger erschlichen. Wer wollte diesem, und denen die ihn blindlings verehren, zumuthen, etwas schön zu heissen, was nicht mit dieser Denkart übereinstimmet? Die Alten klagen über die melodischen Ausschweifungen der Neuern, und die Neuern verlachen das trockene Wesen der Alten. Es giebt aber dessen ungeachtet auch noch dann und wann solche Tonkünstler, die eine Sache, ohne Vorurtheil, und nach ihrem wahren Werthe einsehen, die das, was zu loben ist, loben, und das, was zu verwerfen ist, verwerfen. Solchen Musikgelehrten kann man am sichersten trauen. Ein rechtschaffen gelehrter und geschikter Musikus aber, hat sich folglich sehr zu hüten, daß er aus Affecten keine Ungerechtigkeit begehe, und sich nicht etwan gar den Professionsneid einnehmen lasse: denn sein Urtheil kann zwar das richtigste, aber auch zugleich, wegen des Credits worinne er steht, das gefährlichste seyn.

7. §. Da nun die Musik eine solche Wissenschaft ist, die nicht nach eigener Phantasey, sondern eben sowohl als andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und große Uebung erlangten und gereinigten gute Geschmacke, beurtheilet werden muß, da derjenige, welcher einen andern beurtheilen will, wo nicht mehr, doch eben so viel als der andere verstehen sollte, da diese Eigenschaften bey denen, die sich mit Beurtheilung der Musik abgeben, selten [279] anzutreffen sind, weil vielmehr der grösste Theil von ihnen, durch Unwissenheit, Vorurtheile und Affecten, welche einer richtigen Beurtheilung sehr hinderlich sind, beherrschet wird: so thäte mancher viel besser, wenn er sein Urtheil bey sich behalten, und mit mehrerer Aufmerksamkeit zuhören wollte, wofern er anders noch Gefallen an der Musik hat. Wenn er mehr, um den Ausführer, da wo es nicht nöthig ist, zu beurtheilen, als um an der Musik Vergnügen zu haben, zuhöret: so beraubet er sich freywillig des grösten Theiles der Lust, die er sonst davon empfinden könnte. Wenn er wohl gar, ehe der Musikus sein Stück geendiget hat, schon bemühet ist, seine falschen Meynungen seinen Nachbarn aufzudringen, so setzet er nicht nur den Musikus dadurch aus seiner Gelassenheit, sondern auch ausser Stand, sein Stück mit gutem Herzen zu endigen, und seine Fähigkeit, so wie er sonst wohl könnte, zu zeigen. Denn wer wird wohl so unempfindlich seyn, und gelassen bleiben können, wenn man hier und da, bey den Zuhörern, misfälliger Minen gewahr wird? Der unzeitige Beurtheiler aber steht immer in Gefahr, gegen andere, die nicht seiner Meynung sind, und vielleicht mehr als

er verstehen, seine Unwissenheit zu verrathen, und hat also von seinem Urtheile keinen Nutzen zu gewarten. Man kann hieraus schlüßen, wie schwer es vollends sey, daß Amt eines musikalischen Kunstrichters über sich zu nehmen, und demselben mit Ehren vorzustehen.

8. §. Bey der musikalischen Beurtheilung, wenn sie anders der Vernunft und der Billigkeit gemäß seyn soll, hat man allezeit vornehmlich auf dreyerley Stücke sein Augenmerk zu richten, nämlich: auf das Stück selbst, auf den Ausführer desselben, und auf die Zuhörer. Eine schöne Composition kann durch eine schlechte Ausführung verstümmelt werden, eine schlechte Composition aber benimmt dem Ausführer seinen Vortheil: folglich muß man erst untersuchen, ob der Ausführer oder die Composition an der guten oder schlechten Wirkung schuld sey. In Ansehung der Zuhörer kömmt, so wie in Ansehung des Musikus, sehr vieles auf die verschiedenen Gemüthsbeschaffenheiten derselben an. Mancher liebet das Prächtige und Lebhafte, mancher das Traurige und Tiefsinnige, mancher das Zärtliche und Lustige, so wie einen jeden seine Neigungen lenken. Mancher besitzt mehrere Erkenntniß, die hingegen einem andern wieder fehlet. Man ist nicht allemal gleich aufgeräumt, wenn man ein oder anderes Stück das erstemal höret. Es kann öfters geschehen, daß uns [280] heute ein Stück gefällt, welches wir morgen, wenn wir uns in einer andern Fassung des Gemüthes befinden, kaum ausstehen können: und im Gegentheile kann uns heute ein Stück zuwider seyn, woran wir morgen viele Schönheiten entdecken. Es kann ein Stück gut gesetzet seyn, und gut ausgeführet werden, es gefällt dessen ungeachtet nicht einem jeden. Ein schlechtes Stück mit einer mittelmäßigen Ausführung kann vielen misfallen, doch kann es auch wieder noch einige Liebhaber finden. Der Ort, wo eine Musik aufgeführet wird, kann der richtigen Beurtheilung sehr viele Hindernisse in den Weg legen. Man höret z. E. eine und eben dieselbe Musik heute in der Nähe, und morgen vom Weiten. Beydemale wird man einen Unterschied dabey bemerken. Wir können ein Stück, das für einen weitläuftigen Ort, und für ein zahlreiches Orchester bestimmet ist, am gehörigen Orte aufführen hören. Es wird uns ungemein gefallen. Hören wir aber dasselbe Stück ein andermal in einem Zimmer, mit einer schwachen Begleitung von Instrumenten, vielleicht auch von andern Personen ausführen: es wird die Hälfte seiner Schönheit verlohren haben. Ein Stück das uns in der Kammer fast bezaubert hatte, kann uns hingegen, wenn man es auf dem Theater hören sollte, kaum mehr kenntlich seyn. Wollte man ein im französischen Geschmacke gesetztes langsames Stück, so wie ein italiänisches Adagio, mit vielen willkührlichen Manieren auszieren, wollte man hingegen ein italiänisches Adagio fein e[h]rbar und trocken, mit schönen lieblichen Trillern, im französischen Geschmacke, ausführen: so würde das erstere ganz unkenntbar werden, das letztere hingegen würde sehr platt und mager klingen, und beyde

würden folglich weder den Franzosen noch den Italiänern gefallen. Es muß also ein jedes Stück in seiner gehörigen Art gespielet werden: und wenn dieses nicht geschieht, so findet auch keine Beurtheilung statt. Gesetzt auch, daß ein jedes Stück in diesen beyden Arten, nach dem ihm eigenen Geschmacke gespielet würde: so kann doch das französische von keinem Italiäner, und das italiänische von keinem Franzosen beurtheilet werden, weil sie beyde von Vorurtheilen für ihr Land, und für ihre Nationalmusik, eingenommen sind.

9. §. Ich glaube, daß mir nun ein jeder einräumen wird, daß zu richtiger und billiger Beurtheilung eines musikalischen Stücks, nicht wenig Einsicht, sondern fast der höchste Grad der musikalischen Wissenschaft erfodert werde, daß weit mehr dazu gehöre, als nur selbst etwas singen oder spielen zu können, daß man folglich, wenn man beurtheilen will, sorgfältig um [281] die Kenntniß derjenigen Regeln bemühet seyn müsse, welche die Vernunft, der gute Geschmack, und die Kunst an die Hand geben. Es wird mir weiter hoffentlich niemand abstreiten wollen, daß, weil nicht ein jeder, der sich doch nicht selten zu einem Beurtheiler der Musik aufwirft, mit dieser Erkenntniß ausgerüstet ist, folglich dadurch der Musik, den Tonkünstlern, und den Liebhabern der Musik, welche dadurch in einer beständigen Ungewißheit erhalten werden, großer Nachtheil erwachsen müsse.

10. §. Ich will mich bemühen, die vornehmsten Eigenschaften eines vollkommenen Tonkünstlers und einer wohlgesetzeten Musik, durch gewisse Merkmaale kennbar zu machen: damit sowohl Tonkünstler, als Liehaber der Musik, zum wenigsten eine Anleitung haben mögen, nach welcher sie ihre Beurtheilungen anstellen, und welchem Musikus, oder welchem musikalischen Stücke sie ihren Beyfall mit Rechte geben können. Ein jeder, der beurtheilen will, suche dasselbe dabey immer ohne Vorurtheile, ohne Affecten, und hingegen mit Billigkeit zu unternehmen. Man gehe behutsam und übereile sich nicht. Man sehe auf die Sache selbst, und lasse sich nicht durch gewisse Nebendinge, die gar nicht dazu gehören, blenden: z. E. ob einer von dieser oder jener Nation sey, ob er in fremden Ländern gewesen sey oder nicht, ob er sich von einem berühmten Meister einen Scholaren nenne, ob er bey einem großen, oder kleinen Herrn, oder bey gar keinem in Diensten stehe, ob er einen musikalischen Charakter, oder keinen habe, ob er Freund oder Feind, jung oder alt sey, u. s. w. Ueberhaupt wird die Billigkeit nicht leicht überschritten werden, wenn man, anstatt von einem Musikus, oder von einem Stücke zu sagen: es tauget nichts, nur sagen wollte: es gefällt mir nicht. Das letztere hat ein jeder Macht zu sagen: weil man niemanden zwingen kann, daß ihm eine Sache gefallen müsse. Das erstere aber sollte man billig nur den wirklichen Musikverständigen, welche allenfalls den Grund ihres Urtheils zu beweisen schuldig sind, allein überlassen.

11. §. [*)] Von einem guten Sänger wird erfodert: daß er hauptsächlich eine gute, helle, reine, und von der Tiefe bis in die Höhe durchgehends egale Stimme habe, welche ohne die, aus der Nase und der Gurgel oder dem Halse (gola) entspringenden Hauptfehler, und weder heischer noch dumpfich sey. Die Stimme und der Gebrauch der Worte ist das einzige, wodurch die Sänger vor den Instrumentisten einen Vorzug erlangen. [282] Es wird ferner erfodert: daß ein guter Sänger das Falset mit der Bruststimme so zu vereinigen wisse, damit man nicht bemerken könne, wo die letzte aufhöret, und das erstere anfängt, daß er ein gutes Gehör, und eine reine Intonation habe, um alle Töne in ihren Verhältnissen rein angeben zu können, daß er das Tragen der Stimme, (il portamento di voce) und die Haltungen auf einer langen Note, (le messe di voce) auf eine angenehme Art zu machen wisse, daß er folglich dabey eine Festigkeit und Sicherheit der Stimme besitze, und nicht, bey einer nur mäßig langen Aushaltung, entweder damit anfange zu zittern, oder aber, wenn er den Ton verstärken will, den angenehmen Klang einer Menschenstimme, in das unangenehme Kreischen einer Rohrpfeife verwandele: welches absonderlich einigen zur Geschwindigkeit aufgelegten Sängern nicht selten begegnet. Von einem guten Sänger wird weiter erfodert: daß er einen guten Triller schlage, der nicht meckert, auch weder zu langsam, noch zu geschwind ist, daß er die gehörige Weite des Trillers wohl beobachte, und unterscheide, ob derselbe aus ganzen oder halben Tönen bestehen solle. Ein guter Sänger muß ferner: ein gute Aussprache haben. Die Worte muß er deutlich vortragen, und die Selbstlauter a e und o in den Passagien nicht auf einerley Art aussprechen, und unverständlich machen. Wenn er über einem Selbstlauter eine Manier machet, muß man immer bis zum Ende, denselben, und keinen andern Selbstlauter mit darunter vernehmen. Auch beym Aussprechen der Wörter muß er sich hüten, die Selbstlauter mit einander zu verwechseln, und etwan das e in a und das o in u zu verwandeln, damit er nicht z. E. im Italiänischen etwan genit*u*ra anstatt genit*o*re ausspreche, und diejenigen, welche die Sprache verstehen, zum Lachen verleite. Bey dem i und u darf die Stimme nicht abfallen: über diesen beyden Selbstlautern darf man in der Tiefe keine weitläuftigen, und in der Höhe gar keine Manieren machen. Ein guter Sänger muß eine Fertigkeit im Notenlesen und im Treffen haben, und die Regeln des Generalbasses verstehen. Die Töne in der Höhe darf er weder mit einem harten Anschlage, noch mit einem heftigen Hauche der Brust ausdrücken, noch weniger aber herausheulen: als wodurch die Anmuth sich in eine Brutalität verwandelt.

[*) Zum Folgenden siehe auch Qu.' Urtheile über berühmte zeitgenössische Sänger und Sängerinnen in seiner Selbstbiographie (Marpurg, a. a. O.). Einen Auszug daraus in Mendel-Reißmanns Mus. Konversationslexikon, Art. „Gesang". Vgl. auch das letzte Hauptstück von Tosi-Agricolas Gesangschule.]

Wo die Worte erfodern gewisse Leidenschaften auszudrücken, muß er die Stimme zu rechter Zeit, doch ohne Affectation, zu erheben und zu mäßigen wissen. In einem traurigen Stücke darf er nicht so viele Triller und laufende Manieren anbringen, als in einem cantabeln und lustigen: denn [283] hierdurch wird oftmals die Schönheit der Melodie verdunkelt und vernichtet. Er muß vielmehr ein Adagio rührend, ausdrückend, schmeichelnd, anmuthig, an einander hangend, unterhalten, mit Licht und Schatten, so wohl durch das Piano und Forte, als durch einen, den Worten und der Melodie gemäßen, vernünftigen Zusatz der Manieren, singen. Das Allegro muß er lebhaft, brillant, und mit Leichtigkeit ausführen. Die Passagien muß er rund heraus bringen, solche auch weder gar zu hart stoßen, noch auf eine lahme und faule Art schleifen. Von der Tiefe bis in die Höhe muß er seine Stimme zu mäßigen, und dabey zwischen Theater und Kammer, auch zwischen einem starken und schwachen Accompagnement einen Unterschied zu machen wissen: damit sich das Singen in den hohen Tönen nicht in ein Schreyen verwandele. Im Zeitmaaße muß er sicher seyn, und nicht bisweilen eilen, bisweilen und absonderlich in den Passagien, zögern. Den Athem muß er zu rechter Zeit, und geschwind nehmen. Sollte ihm auch derselbe etwas sauer zu nehmen werden, so muß er solches doch, so viel möglich, zu verbergen suchen, durchaus aber nicht sich dadurch aus dem Tacte bringen lassen. Endlich muß er das, was er von Auszierungen zusetzet, aus sich selbst, und nicht, wie die Meisten, als ein Papagey, durch das Gehör von andern zu zu erlernen suchen. Ein Sopranist und Tenorist können sich weitläuftiger in die Auszierungen einlassen, als ein Altist und Bassist. Die beyden letztern kleidet eine edle Einfalt, das Tragen der Stimme, und der Gebrauch der Bruststimme viel besser, als die äußerste Höhe, und der überflüssige Zusatz von Manieren. Echte Sänger haben dieses zu allen Zeiten als eine Regel angesehen, und ausgeübet.

12. §. [Finden sich alle diese Eigenschaften an einem Sänger, was freilich selten ist, so verdient er den Namen eines Virtuosen mit Recht.] [284]

13. §. Um einen **Instrumentisten** beurtheilen zu können, wird erfodert, daß man, vor allen Dingen, die Eigenschaften, und die damit verknüpften Schwierigkeiten der Instrumente verstehe: damit man nicht das Schwere für leicht, und das Leichte für schwer halte. Viele Dinge, so auf einigen Instrumenten schwer, und oftmals unmöglich sind, gehen hingegen auf andern ganz leicht an. Es kann deswegen nicht ein jeder Instrumentist von eines andern seinen Verdiensten ein Urtheil fällen, wofern er nicht eben dasselbe Instrument spielet. Er wird sonst mehrentheils nur das, was ihm auf seinem Instrumente schwer vorkömmt, an dem andern bewundern, und hingegen das, was ihm selbst leicht fällt, bey dem andern für nichts halten. Man betrachte aber nur einmal den Unterschied, der sich zwischen gewissen Instrumenten, welche doch in einigen

Stücken einander ähnlich sind, befindet. Man erwäge z. E. den Unterschied zwischen einer Violine und Viole d'amour, zwischen der Bratsche, dem Violoncell der Viola da Gamba, und dem Contraviolon, zwischen dem Hoboe und dem Basson, zwischen der Laute, der Theorbe, und dem Mandolin, zwischen der Flöte traversiere und der Flöte a bec, zwischen der Trompete und dem Waldhorne, zwischen dem Clavichord, dem Clavicymbal, dem Pianoforte, und der Orgel. Man wird finden, daß, ungeachtet der Aehnlichkeit die sich dazwischen befindet, doch ein jedes, auf eine besondere und ihm eigene Art, tractiret werden müsse. Wie viel größer muß nun der Unterschied des Tractaments bey denen Instrumenten seyn, die gar keine Aehnlichkeit mit einander haben.

14. §. [Um das nachzuweisen, erörtert Qu. ziemlich umständlich bekannte fundamentale Unterschiede der Flöten- und Violintechnik. 285]

[286] 15. §. Was also allen denen, die eine Einsicht in die Musik haben, an einem Instrumentisten zusammen zu beurtheilen übrig bleibt, besteht nur in solchen allgemeinen Dingen, die die meisten Instrumentisten mit einander gemein haben. Die Beurtheiler können Achtung geben: ob der Instrumentist sein Instrument rein spiele, und einen guten Ton heraus zu bringen wisse, ob er das Instrument mit gehöriger Gelassenheit und Anmuth spiele, oder ob er es auf eine rauschende Art im Tone übertreibe, ob er einen guten Bogenstrich oder Zungenstoß, auch Fertigkeit in den Fingern, und egale gute Triller habe, ob er im Zeitmaaße sicher sey, oder ob er die Passagien welche ihm schwer fallen, langsamer, und die leichten geschwinder spiele, folglich das Stück nicht so endige wie er es angefangen hat, und ihm die Accompagnisten deswegen nachgeben müssen, ob er ein jedes Stück in seinem gehörigen Zeitmaaße zu spielen wisse, oder ob er alles was Allegro heißt in einerley Geschwindigkeit spiele, ob sein Spielen nur aus Schwierigkeiten, oder auch zugleich aus Cantabelm bestehe, ob er nur Verwunderung zu erwecken, oder auch zu gefallen und zu rühren suche, ob er ausdrückend oder kaltsinnig spiele, ob sein Vortrag deutlich sey, ob er dadurch einer schlechten Composition aufzuhelfen, und sie zu verbessern wisse, oder ob er durch allzuvieles Künsteln und Verziehen der Noten eine gute Sache verdunkele, und den Gesang unbegreiflich mache: welches letztere man am besten bemerken kann, wenn man dasselbe Stück von mehr als einer Person ausführen höret. Man beobachte ferner: ob ein Instrumentist das Allegro mit Lebhaftigkeit und Fertigkeit, nett, reinlich, und die Passagien darinne rund und deutlich spiele, oder ob er die Noten nur überruschele, und wohl gar einige auslasse, ob er das Adagio unterhalten und gezogen, oder ob er es trocken und platt spiele, ob er ein jedes Adagio mit solchen Manieren auszuzieren wisse, die dem Affecte, und dem Stücke gemäß sind, ob er dabey Licht und Schatten beobachte, oder, ob er alles ohne Unterschied mit Manieren überhäufe, und in einerley Farbe spiele, ob er die Harmonie verstehe, um die Manieren darnach einzurichten, oder

ob er nur aus dem Gehöre nach Gutdünken spiele, ob ihm alles was er unternimmt gerathe, und sowohl mit der Harmonie als mit dem Zeitmaaße zutreffe, oder ob er nur auf ein Gerathewohl spiele, und eine Manier gut anfange, aber [287] schlecht endige. Das Spielen großer Schwierigkeiten trifft man häufig, auch so gar bey ganz jungen Leuten an: das meisterhafte Spielen des Adagio aber, welches eine gründliche Einsicht in die Harmonie, und viele Beurtheilung erfodert, findet man nur bey geübten und erfahrnen Tonkünstlern. Man untersuche ferner an einem Instrumentisten: ob er in einem vermischten, oder nur in einem Nationalgeschmacke spiele, ob er aus dem Stegreife, oder nur das was er studiret hat, zu spielen wisse, ob er die Setzkunst verstehe, oder ob er sich nur mit fremden Stücken behelfe, ob er alle Arten von Stücken gut spiele, oder nur diejenigen die er selbst gesetzet hat, oder die für ihn gesetzet worden sind, endlich ob er bey den Zuhörern eine beständige Aufmerksamkeit zu unterhalten, und ein Verlangen ihn öfter zu hören zu erwecken wisse. Alle diese vortheilhaften Kennzeichen, wenn sie sich beysammen finden, verdienen Lob, die entgegen gesetzeten aber, Mitleiden. Will man wissen welches Instrument vor andern leichter zu erlernen sey, so nehme man zu einem nicht ganz unsichern Kennzeichen, daß dasjenige, auf welchem man viele berühmte Leute zählen kann, leichter zu erlernen sey, als das, worauf zwar auch viele spielen, wenige aber glücklich fortkommen.

16. §. Die **Composition**, und die **Ausführung** einer Musik im Ganzen richtig zu beurtheilen, ist noch weit schwerer als das vorige. Hierzu wird nicht nur erfodert, daß man einen vollkommen guten Geschmack besitze, und die Regeln der Setzkunst verstehe: sondern man muß auch von der Art und Eigenschaft eines jeden Stückes, es sey im Geschmacke dieser oder jener Nation, zu dieser oder jener Absicht verfertiget, eine hinlängliche Einsicht haben, damit man nicht eine Sache mit der andern verwirre. Die Absichten, worinne jedes Stück gesetzet worden, können sehr verschieden seyn: weswegen ein Stück zu einer Absicht gut, zu einer andern aber schlecht seyn kann.

17. §. Ein jedes Stück, nach allen seinen Eigenschaften, insbesondere zu untersuchen, würde hier viel zu weitläuftig seyn. Ich muß mich also bemühen, hier nur die vornehmsten davon in der Kürze zu berühren.

18. §. Die Musik ist entweder Vocal- oder Instrumentalmusik. Nur wenige Stücke aber sind den Singstimmen allein gewidmet, vielmehr hat die Instrumentalmusik an den meisten Singstimmen zu-[288]gleich auch ihren Theil, und ist damit verbunden. Beyde Arten aber sind nicht nur überhaupt, in ihren Absichten, und folglich auch in ihrer Einrichtung, gar sehr von einander unterschieden: sondern auch jede Untereintheilung derselben, hat wieder ihre besondern Gesetze, und erfodert ihre besondere Schreibart. Die Vocalmusik ist entweder

der Kirche, oder dem Theater, oder der Kammer gewidmet. Die Instrumentalmusik findet an allen diesen drey Orten auch ihren Platz.

19. §. Die **Kirchenmusik** muß man auf zweyerley Art betrachten, nämlich: als die **römischkatholische**, und als die **protestantische**. In der **römischen Kirche** kommen vor: **die Messe, die Vesperpsalmen, das Te Deum laudamus, die Bußpsalmen, die Requiem oder Seelenmessen, einige Hymni, die Moteten** (*), **die Oratoria, Concerte, Sinfonien, Pastoralen, u. d. m.** [*)] Jedes von diesen Stücken hat wieder seine besondern Theile in sich, und muß nach seinem Entzwecke, und nach seinen Worten, eingerichtet seyn: damit nicht ein Requiem oder Miserere einem Te Deum, oder einer Auferstehungsmusik, oder in der Messe das Kyrie dem Gloria, oder ein Motet einer lustigen Opernarie, ähnlich sey. Ein **Oratorium**, oder eine dramatisch abgehandelte geistliche Geschichte, unterscheidet sich nur mehrentheils durch den Inhalt, und einigermaßen durch das Recitativ, von einer theatralischen Musik. Ueberhaupt aber wird in der Kirchenmusik der Katholischen mehr Lebhaftigkeit anzubringen erlaubet, als in der Protestanten ihrer. Doch sind die Ausschweifungen, die zuweilen hierbey begangen werden, vielleicht niemandem als den Componisten beyzumessen.

(*) Die Moteten von der alten Art, welche aus vielstimmig, und ohne Instrumente, im Capellstyl, gesetzeten biblischen Sprüchen, bey denen zuweilen der Cantus firmus eines Choralgesanges mit eingeflochten ist, bestehen, sind in der römischkatholischen Kirche wenig, oder gar nicht mehr gebräuchlich. Die Franzosen nennen alle ihre Kirchenstücke, ohne Unterschied: des Motets. Von beyden Arten ist hier die Rede nicht. In Italien benennet man, heutiges Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zwoen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sänger gesungen wird, mit diesem Namen. Diese verstehe ich hier.

[289] 20. §. Bey der **Kirchenmusik der Protestanten** kommen von oben erzählten Stücken noch vor: **Ein Theil von der Messe, nämlich das Kyrie und das Gloria, das Magnificat, das Te Deum, einige Psalmen, und die Oratoria**, mit welchen die, aus dem prosaischen biblischen Texte, mit untermischeten Arien und einigen poetischen Recitativen, bestehenden **Passionsmusiken** einige Verwandtschaft haben. Das übrige besteht aus Musiken über willkührliche Texte, die meistens im **Cantatenstyle**, mit untermischeten biblischen Sprüchen welche nach Art der Psalmen ausgearbeitet werden, gesetzet sind. Der Text hiervon ist entweder auf die Sonn- und Festtagsevangelien, oder auf gewisse besondere Umstände, als Trauer- und Trauungs-

[*) In Italien pflegte die Messe mit einer Instrumentalsinfonie eingeleitet zu werden (s. meine Gesch. des Instrumentalkonzerts S. 28.). Konzerte wurden teils zum Hochamt (bei der Erhebung der Hostie), teils zwischen den beiden Teilen von Oratorien vorgetragen. Pastoralsinfonien kommen in der Weihnachtszeit vor.]

musiken, gerichtet. Die Anthems der Engländer werden gemeiniglich nach Art der Psalmen ausgearbeitet, weil sie größtentheils aus biblischen Worten bestehen.

21. §. Ueberhaupt wird zur Kirchenmusik, sie möge bestehen worinn sie wolle, eine ernsthafte und andächtige Art der Composition, und der Ausführung, erfodert. Sie muß vom Opernstyle sehr unterschieden seyn. Es wäre zu wünschen, daß solches, um den dabey gesucheten Entzweck zu erreichen, allemal, besonders von den Componisten gehörig beobachtet würde. Bey Beurtheilung einer Kirchenmusik, welche entweder zum Lobe des Allerhöchsten aufmuntern, oder zur Andacht erwecken, oder zur Traurigkeit bewegen soll, muß man Acht haben, ob die Absicht, vom Anfange bis zum Ende beobachtet, der Charakter einer jeden Art unterhalten, und nichts, was demselben zuwider ist, mit eingemischet worden sey. Hier hat ein Componist Gelegenheit, seine Stärke sowohl in der sogenannten arbeitsamen, als in der rührenden und einnehmenden Schreibart, (diese ist aber der höchste Grad der musikalischen Wissenschaft,) zu zeigen.

22. §. Man wolle nicht glauben, daß bey der Kirchenmusik lauter sogenannte Pedanterey vorkommen müsse. Die Leidenschaften, ob gleich ihre Gegenstände unterschieden sind, müssen hier sowohl, ja noch sorgfältiger als auf dem Theather, erreget werden. Die Andacht setzet ihnen nur hier die Gränzen. Ein Componist, der in der Kirche nicht rühren kann, wo er eingeschränkter ist, wird dasselbe auf dem Theater, wo er [290] mehrere Freyheit hat, gewiß noch weniger zu thun vermögend seyn. Wer aber ungeachtet einiges Zwanges schon zu rühren weis, von dem kann man sich, wenn er völlige Freyheit hat, noch viel ein Mehreres versprechen. Würde also wohl die schlechte Ausführung der Kirchenmusiken, an vielen Orten, ein hinreichender Bewegungsgrund seyn können, so gleich alle Kirchenmusiken als etwas ungefälliges zu verwerfen?

23. §. Die theatralische Musik besteht entweder aus Opern, oder Pastoralen, (Schäferspielen,) oder Zwischenspielen, (Intermezzen.) Die Opern sind entweder wirkliche Trauerspiele, oder Trauerspiele mit einem fröhlichen Ende, welche den Tragikomödien ähnlich sind. Ob wohl eine jede Gattung der theatralischen Stücke ihre eigene und besondere Schreibart erfodert: so bedienen sich doch die Componisten mehrentheils, um ihren Einfällen völlig den Zügel zu lassen, hierinn vieler Freyheit, welche sie aber dessen ungeachtet nicht von den Pflichten, sich sowohl an die Worte, als an die Eigenschaften und den Zusammenhang der Sache zu binden, frey sprechen kann.

24. §. Wer die Musik einer Oper gründlich beurtheilen will, muß untersuchen: ob die Sinfonie entweder mit dem Inhalte des ganzen Stückes, oder mit dem ersten Acte, oder zum wenigsten mit der ersten Scene einen Verhalt habe, und die Zuhörer in den Affect, welchen die erste Handlung in sich hat, er sey zärtlich, oder traurig, oder lustig, oder heroisch, oder wütend, u. d. m. zu versetzen vermögend sey (*). Es ist zu beobachten: ob das Recitativ

natürlich, sprechend, ausdrückend, und für die Sänger weder zu tief, noch zu hoch gesetzet sey, ob die Arien mit solchen Ritornellen versehen seyn, die singend und ausdrückend sind, um von der Folge, in der Kürze, einen Vorschmack zu geben, nicht aber nach dem allgemeinen Schlentrian der welschen Alltagscomponisten, wo das Ritornell von einem, und das übrige von einem andern gemacht zu seyn scheint. Man gebe bey Beurtheilung einer Oper ferner Acht: ob die Arien singbar seyn, und dabey den Sängern Gelegenheit geben, ihre Fähigkeit zu zeigen, ob der Componist die Leidenschaften, so wie es die Materie erfodert, ausgedrücket, eine jede von der andern wohl unterschieden, und an ihren gehörigen Ort gebracht habe, ob er einen jeden Sänger, vom ersten bis zum letzten, ohne Partheylichkeit, nach seiner Rolle, Stimme, und Fähigkeit eingekleidet habe, ob er das Sylben-[291]maaß, so wie es die Poesie und die Aussprache erfodert, gehörig beobachtet habe, oder ob er nur, wie es viele machen, ohne Noth, willkührlich damit verfahren sey, und zuweilen lange Sylben in kurze, und kurze in lange verwandelt habe: wodurch die Worte nicht nur verstümmelt werden, sondern auch wohl gar eine andere Bedeutung bekommen. Diesen Fehler findet man öfters bey solchen, von welchen man es am wenigsten vermuthen sollte. Er entsteht entweder aus Nachläßigkeit, oder weil dem Componisten nicht gleich, in der Eil, eine bequemere und den Worten gemäßere Melodie hat einfallen wollen, oder weil derselbe die Sprache nicht verstanden hat (**). Bey Beurtheilung einer Oper hat man weiter zu beobachten: ob der Componist die Einschnitte der Rede, in den Arien, und absonderlich in den Recitativen wohl beobachtet habe, ob er sich bey den Versetzungen gewisser Wörter wohl gehütet habe, den Verstand derselben zu verdunkeln, oder gar das Gegentheil davon zu sagen, ob die Arien, deren Text gewisse Actionen erfodert, ausdrückend, und so gesetzet seyn, daß die Sänger Zeit und Gelegenheit haben, ihre Actionen mit Gemächlichkeit anzubringen, ob die Sänger aber auch nicht in mancher Arie, die einen heftigen Affect in sich hält, entweder durch allzugeschwindes Aussprechen der Worte, wie ehedem bey den Deutschen üblich war, zum Schnattern verleitet, oder durch allzulange, über jede Sylbe gesetzete, Noten, am lebhaften Vortrage der Worte, und an der Action gehindert werden, ob in dergleichen sprechenden Arien, die Passagien der Singstimme, welche gar nicht dahin gehören, und das Feuer der Action hemmen, vermieden worden. Man suche endlich zu erforschen: ob der Componist, in Ansehung des Zusammenhanges der ganzen Sache überhaupt, eine jede Arie an ihren rechten Ort gesetzet, und, damit nicht etliche Arien in einerley Tone oder Tactart gleich auf einander folgen möchten, die verschiedenen Ton- und Tactarten, den Worten gemäß, zu vermischen gesuchet habe, ob er den Hauptcharakter des Stückes, vom Anfange bis zum Ende unterhalten, auch eine proportionirliche Länge dabey beobachtet habe, ob zuletzt die meisten Zuhörer durch die Musik gerühret, und in die im Schauspiele vor-

gestelleten Leidenschaften versetzet werden, so daß sie endlich, mit einer Begierde die Oper öfters zu hören, den Schauplatz verlassen. Finden sich alle bisher erzählten guten Eigenschaften in einer Oper beysammen: so kann eine solche Oper für ein Meisterstück gehalten werden.

(*) s. hiervon mit Mehrerm den 43. §. dieses Hauptstücks.

[292] (**) Unter andern findet man in einer gewissen Serenate: La Vittoria d'Imeneo benennet, welche 1750. in Italien neu ist aufgeführet worden [*)], so wie in den übrigen Werken ihres Verfassers, bewundernswürdige Beyspiele dieses Fehlers, und zwar von der Feder eines Welschen, der entweder seiner eigenen Muttersprache nicht mächtig zu seyn, oder zum wenigsten auf den Sinn der Wörter, und auf dessen Ausdruck, gar selten Acht zu haben scheint.

25. §. Bey Beurtheilung der Arien ins besondere aber, wird sich dessen ungeachtet doch noch Mancher betrügen können: weil die Meisten immer nur nach ihrer eigenen Empfindung urtheilen, und allein diejenigen Arien für die besten halten, welche ihnen vorzüglich gefallen. Die Einrichtung einer Oper erfodert aber, daß um des Zusammenhanges des Ganzen willen, nicht alle Arien von gleicher Beschaffenheit oder Stärke, sondern von verschiedener Art und Natur seyn müssen. Die ersten von den recitirenden Personen müssen, nicht nur in Ansehung der Poesie, sondern auch der Musik, vor den letztern einigen Vorzug behalten. Denn gleich wie ein Gemälde, welches aus lauter gleichförmigen schönen Figuren besteht, das Auge nicht so einnimmt und reizet, als wenn etliche Figuren von geringerer Schönheit mit darunter vorkommen: so bekömmt auch oftmals eine Hauptarie nur alsdenn erst ihren rechten Glanz, wenn sie zwischen zwo geringere eingeflochten wird. Nachdem die Gemüthsbeschaffenheiten der Zuhörer unterschieden sind, nachdem wird auch ihr Geschmack an den Arien unterschieden seyn. Einem wird diese, einem andern jene Arie am besten gefallen. Man darf sich also gar nicht wundern, wenn dem einem dasjenige gefällt, woran der andere gar nichts angenehmes findet, und wenn folglich die Beurtheilung eines Stückes, und besonders einer Oper, so verschieden und ungewiß ausschlägt.

26. §. Wenn man eine Singmusik, welche zu gewissen Absichten, entweder für die Kirche, oder für das Theater verfertiget worden ist, und nun in der Kammer aufgeführet wird, beurtheilen will, hat man großer Behutsamkeit von nöthen. Die Umstände, welche damit an dem Orte ihrer Bestimmung verknüpfet gewesen sind, die verschiedene Art des Vortrages und der Ausführung, sowohl in Ansehung der Sänger, als der Instrumentisten, ingleichen, ob man das ganze Werk in seinem vollkommenen Zusammenhange, oder nur stückweise etwas davon höret, tragen sowohl zu einem guten, als zu einem schlechten Erfolge, sehr viel bey. Eine [293] Arie mit Action, welche auf dem Theater

[*) Nach Riemann, Opernhandbuch, wurde eine Oper dieses Namens von Baldassare Galuppi 1750 in Turin aufgeführt.]

einen besondern Eindruck gemachet hat, wird in der Kammer bey Weitem nicht so gefallen, als auf dem Theater: denn hier mangelt eines der wesentlichen Stücke derselben, nämlich die Action, und die damit verbundenen Ursachen derselben: es wäre denn, daß man durch Erinnerung dieser Dinge, sich noch eine lebhafte Vorstellung davon zu machen wüßte. Eine andere Arie hingegen, deren Worte eben nichts besonders ausdrücken, die aber doch einen gefälligen, und für den Sänger vortheilhaften Gesang in sich hat, auch von demselben auf eine gute Art vorgetragen wird, ist vermögend, die vorerwähnte Arie, in der Kammer, zu unterdrücken, und bey den Zuhörern einen Vorzug zu erhalten. Hierbey kann man nun wohl sagen, daß die letztere mehr als die erstere gefalle, nicht aber daß sie deswegen besser sey. Denn bey den Arien muß man nicht sowohl auf den Gesang allein, als vielmehr auch auf die Worte, und derselben Ausdruck sehen. Eine Arie mit starker Action muß über dieses mehr sprechend als singend seyn, und erfodert folglich einen guten Sänger der zugleich ein guter Acteur ist, wie nicht weniger auch einen erfahrenen Componisten.

27. §. Wird aber eine **Serenate** oder **Cantate** ausdrücklich für die **Kammer** gesetzet: so pfleget dieser Kammerstyl so wohl vom Kirchen- als vom Theatralstyle unterschieden zu werden. Der Unterschied besteht darinne, daß der Kammerstyl mehr Lebhaftigkeit und Freyheit der Gedanken erfodert, als der Kirchenstyl, und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubet, als der Theatralstyl. Die **Madrigale**, welche, nach Art der Psalmen, mit vielen Singstimmen, mehrentheils ohne Instrumente, arbeitsam ausgeführte Singstücke sind, haben auch in der Kammer ihren Platz. Nichtweniger gehören hierher die **Duetten** und **Terzetten ohne Instrumente**, und die **Solocantaten**.

28. §. Wenn man eine **Instrumentalmusik** recht beurtheilen will, muß man nicht nur von den Eigenschaften eines jeden Stücks, welches dabey vorkömmt, sondern auch von den Instrumenten selbst, wie schon oben gesaget worden, eine genaue Kenntniß haben. Es kann ein Stück, an und für sich, sowohl dem guten Geschmacke, als den Regeln der Composition gemäß, und also gut gesetzet seyn, dem Instrumente aber zuwider laufen. Im Gegentheile kann ein Stück dem Instrumente zwar ge-[294]mäß, an sich selbst aber nichts nütze seyn. Die Singmusik hat gewisse Vortheile, deren die Instrumentalmusik entbehren muß. Bey jener gereichen die Worte, und die Menschenstimme, den Componisten, sowohl in Ansehung der Erfindung, als der Ausnahme, zum größten Vortheile. Die Erfahrung giebt dieses handgreiflich, wenn man Arien, in Ermangelung der Menschenstimme, auf einem Instrumente spielen höret. Die Instrumentalmusik soll ohne Worte, und ohne Menschenstimmen, eben sowohl gewisse Leidenschaften ausdrücken, und die Zuhörer aus eine in die andere versetzen, als die Vocalmusik. Soll aber dieses gehörig bewerkstelliget werden, so dürfen, um

den Mangel der Worte und der Menschenstimme zu ersetzen, weder der Componist, noch der Ausführer hölzerne Seelen haben.

29. §. Die vornehmsten Stücke der Instrumentalmusik, wobey die Singstimmen nichts zu thun haben, sind: das **Concert**, die **Ouvertüre**, die **Sinfonie**, das **Quatuor**, das **Trio**, und das **Solo**. Unter diesen giebt es immer zweyerley Arten, des Concerts, des Trio, und des Solo. Man hat Concerti grossi, und Concerti da camera. Die Trio sind entweder, wie man sagt, gearbeitet, oder galant. Eben so verhält es sich mit den Solo.

30. §. Die Concerten haben ihren Ursprung von den Italiänern. **Torelli** soll die ersten gemacht haben. [*)] Ein **Concerto grosso** besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, allwo immer zwey oder mehrere Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstrecket, mit einander concertiren. Bey einem **Kammerconcert** hingegen befindet sich nur ein einziges concertirendes Instrument.

31. §. Die Eigenschaften eines **Concerto grosso** [**)] erfodern, in einem jeden Satze desselben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmonisch als melodisch, mehr ernsthaft als scherzhaft, und mit Unison vermischet sey, 2) eine geschikte Vermischung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen, so daß das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überrascht werde. 3) Diese Nachahmungen müssen aus kurzen und gefälligen Gedanken bestehen. 4) Das Brillante muß mit dem Schmeichelnden immer abwechseln. 5) Die mit- [295] telsten Tuttisätze müssen kurz gefasset seyn. 6) Die Abwechselungen der concertirenden Instrumente müssen dergestalt eingetheilet seyn, daß nicht eines zu viel, und das andere zu wenig gehöret werde. 7) Dann und wann muß nach einem Trio, ein kurzes Solo, von einem und dem andern Instrumente, mit eingeflochten werden. 8) Vor dem Schlusse müssen die Instrumente eine kurze Wiederholung dessen, so sie Anfangs gehabt haben, machen, und das letzte Tutti muß 9) mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken aus dem ersten Ritornell, sich endigen. Ein solches Concert erfodert ein zahlreiches Accompagnement, einen großen Ort, eine ernsthafte Ausführung, und eine mäßige Geschwindigkeit.

32. §. Der **Concerte** mit einem concertirenden Instrumente, oder der sogenannten **Kammerconcerte**, giebt es gleichfalls zwo Gattungen. Einige verlangen, so wie das Concerto grosso, ein starkes, die andern aber ein schwaches Accompagnement. Wird solches nicht beobachtet, so thut weder eins noch das andere seine gehörige Wirkung. Aus dem ersten Ritornell kann man abnehmen,

[*) Hierzu und zum Folgenden s. meine Geschichte des Instrumentalkonzerts (1905), S. 29 ff.]

[**) Vgl. hierzu die in den Denkmälern deutscher Tonkunst demnächst (1907) zur Veröffentlichung kommenden Instrumentalkonzerte.]

von was für einer Gattung das Concert sey. Alles was ernsthaft, prächtig, und mehr harmonisch als melodisch gesetzet, auch mit vielem Unison untermischet ist, wobey die Harmonie sich nicht zu Achttheilen oder Viertheilen, sondern zu halben oder ganzen Tacten verändert, dessen Accompagnement muß stark besetzet werden. Was aber aus einer flüchtigen, scherzhaften, lustigen oder singenden Melodie besteht, und geschwinde Veränderungen der Harmonie machet, thut mit einem schwach besetzeten Accompagnement bessere Wirkung, als mit einem starken.

33. §. Ein **ernsthaftes, oder für das Große gesetztes einfaches Concert** verlanget **im ersten Satze**: 1) ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell, 2) einen gefälligen und begreiflichen Gesang, 3) richtige Imitationen. 4) Die besten Gedanken des Ritornells können zergliedert, und unter oder zwischen die Solo vermischet werden. 5) Die Grundstimme muß wohlklingend, und baßmäßig seyn. 6) Man mache nicht mehr Mittelstimmen, als es die Hauptstimme erlaubet: denn es thut oftmals bessere Wirkung, wenn man die Hauptstimmen verdoppelt, als wenn man die Mittelstimmen hinein zwingt. 7) Die Bewegungen der Grundstimme und der Mittelstimmen dürfen die Hauptstimme, weder an ihrer Lebhaftigkeit verhindern, [296] noch sie übertäuben oder unterdrücken. 8) Im Ritornell muß man eine proportionirliche Länge beobachten. Es muß dasselbe wenigstens aus zweenen Haupttheilen bestehen. Der zweyte Theil davon, muß, weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet, und damit schließet, mit den schönsten und prächtigsten Gedanken ausgekleidet werden. 9) Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht singend, noch zum Solo bequem genug ist: so muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen ist, einführen, und mit den Anfangsgedanken dergestalt verbinden, daß man nicht bemerken könne, ob solches aus Noth, oder mit gutem Bedachte geschehen sey. 10) Die Solosätze müssen theils singend seyn, theils muß das Schmeichelnde mit brillanten, melodischen, und harmonischen, dem Instrumente aber gemäßen Passagien, untermischet, auch, um das Feuer bis ans Ende zu unterhalten, mit kurzen, lebhaften, und prächtigen Tuttisätzen abgewechselt werden. 11) Die concertirenden oder Solosätze dürfen nicht zu kurz, die mittelsten Tutti hingegen, nicht zu lang seyn. 12) Das Accompagnement unter dem Solo muß nicht solche Bewegungen haben, welche die concertirende Stimme verdunkeln könnten, es muß vielmehr immer wechselsweise bald aus vielen, bald aus wenigen Stimmen bestehen: damit die Hauptstimme dann und wann Luft bekomme, sich mit mehrerer Freyheit hervor zu thun. Licht und Schatten muß überhaupt immer unterhalten werden. Wenn es die Passagien leiden, oder man sie solchergestalt zu erfinden weis, daß die begleitenden Stimmen darunter etwas bekanntes aus dem Ritornell anbringen können: so thut es eine gute Wirkung. 13) Man muß immer eine richtige und natürliche Modulation beobachten, und keine allzufremde Tonart, welche das Gehör

beleidigen könnte, berühren. 14) Das Metrum, auf welches man in der Setzkunst überhaupt ein genaues Augenmerk zu richten hat, muß auch hier genau beobachtet werden. Die Cäsur, oder die Einschnitte der Melodie, dürfen im gemeinen geraden Tacte nicht auf das zweyte oder vierte Viertheil, und im Tripeltacte nicht auf den dritten oder fünften Tact fallen. Man muß das Metrum, so wie man es angefangen hat, es sey zu ganzen oder halben Tacten oder im Tripeltacte zu zween, vier, oder acht Tacten, zu unterhalten suchen: weil ausserdem die künstlichste Composition mangelhaft wird. Im Tripeltacte wird, bey einem Arioso, wenn in demselben die Melodie öftere Abschnitte leidet, die Cäsur zu drey und zween Tacten nach einander zugelassen. 15) Die Passagien darf man durch die Transposition, nicht [297] in einerley Art bis zum Ekel verfolgen: man muß vielmehr zu rechter Zeit unvermerkt abbrechen, und sie verkürzen. 16) Am Ende darf man sich nicht übereilen, oder zu kurz abschnappen: man muß dasselbe vielmehr wohl zu befestigen suchen. Man darf nicht mit lauter neuen Gedanken schließen: man muß vielmehr die gefälligsten Gedanken von dem, was vorher gehöret worden, im letzten Solosatze wiederholen. 17) Endlich muß man im letzten Tutti, mit dem zweyten Theile vom ersten Ritornell, das Allegro, so kurz als möglich ist, beschließen.

34. §. Zu dem ersten Satze eines prächtigen Concerts, schicken sich nicht alle Tactarten. Soll derselbe lebhaft seyn, so kann man den gemeinen geraden Tact, wo die geschwindesten Noten aus Sechzehntheilen bestehen, darzu nehmen, und die Cäsur auf den zweyten Theil des Tactes fallen lassen. Soll gedachter erster Theil zugleich prächtig seyn: so erwähle man ein längeres Metrum, dessen Cäsur allemal einen ganzen Tact einnimmt, und nur auf den Niederschlag des Tactes fällt. Soll ein dergleichen erster Satz aber ernsthaft und prächtig seyn: so kann man, in der gemeinen geraden Tactart, eine Bewegung von mäßigerer Geschwindigkeit, wo die geschwindesten Noten aus Zwey und dreyßigtheilen bestehen können, und die Cäsur auf den zweyten Theil des Tactes fällt, dazu erwählen. Die zweygeschwänzeten punctireten Noten werden hier zur Pracht des Ritornells ein Vieles beytragen. Mit dem Worte: Allegretto, kann man die Bewegung bestimmen. Diese Art Noten kann man auch im gemäßigten Allabrevetacte schreiben. Man muß nur die Achttheile in Viertheile, die Sechzehntheile in Achttheile, und die Zwey- und dreyßigtheile in Sechzehntheile verwandeln. Die Cäsur aber kann alsdenn allemal auf den Anfang eines jeden Tactes fallen. Der ordentliche Allabrevetact, dessen geschwindeste Noten aus Achttheilen bestehen, ist wie der Zweyviertheiltact anzusehen, und schicket sich deswegen besser zum letzten, als zum ersten Satze: weil er, wenn man nicht immer gebunden und vollstimmig darinne arbeitet, mehr Gefälliges als Prächtiges ausdrücket. Der Tripeltact wird überhaupt wenig zum ersten Satze gebrauchet: es wäre denn der Dreyviertheiltact, mit Sechzehntheilen vermischet,

wobey die Bewegungen der Mittelstimmen und der Grundstimme aus Achttheilen bestünden, und die Harmonie sich mehrentheils nur zu ganzen Tacten änderte. [298]

35. §. Das Adagio muß sich überhaupt, im musikalischen Reimgebäude, in der Tactart, und in der Tonart, vom ersten Allegro unterscheiden. Geht das Allegro aus einer der größern Tonarten, z. E. aus dem C dur: so kann das Adagio, nach Belieben, aus dem C moll, E moll, A moll, F dur, G dur, oder auch G moll gesetzet werden. Geht aber das erste Allegro aus einer der kleinern Tonarten, z. E. aus dem C moll: so kann das Adagio entweder aus dem Es dur, oder F moll, oder G moll, oder As dur gesetzet werden. Diese Folgen der Tonarten auf einander sind die natürlichsten. Das Gehör wird dadurch niemals beleidiget, und dieser Verhalt gilt bey allen Tonarten, sie mögen Namen haben [welche] sie wollen. Wer aber den Zuhörer auf eine empfindliche und unangenehme Art überraschen will: dem steht es frey, außer diesen Tonarten, solche zu wählen, die ihm nur allein Vergnügen machen können. Zu mwenigsten wird große Behutsamkeit dabey erfodert.

36. §. Um die Leidenschaften zu erregen, und wieder zu stillen, giebt das Adagio mehr Gelegenheit an die Hand, als das Allegro. In vorigen Zeiten wurde das Adagio mehrentheils sehr trocken und platt, und mehr harmonisch als melodisch gesetzet. Die Componisten überließen den Ausführern das, was von ihnen erfodert wurde, nämlich die Melodie singbar zu machen: welches aber, ohne vielen Zusatz von Manieren, nicht wohl angieng. [*)] Es war also damals viel leichter ein Adagio zu setzen, als zu spielen. Wie nun leicht zu erachten ist, daß ein solches Adagio nicht allemal das Glück gehabt hat, in geschikte Hände zu fallen, und daß die Ausführung selten so gelungen ist, als es der Verfasser hätte wünschen mögen: so ist aus solchem Uebel das Gute geflossen, daß man seit einigen Zeiten angefangen hat, das Adagio mehr singend zu setzen. Hierdurch erlanget der Componist mehr Ehre: und der Ausführer brauchet weniger Kopfbrechens: daß Adagio selbst aber kann nicht auf so vielerley Art, wie ehedem oft geschah, verstellet oder verstümmelt werden.

37. §. Weil aber das Adagio, unter den der Musik nicht kundigen Zuhörern, gemeiniglich nicht so viele Liebhaber findet, als das Allegro: so muß der Componist solches, auch denen in der Musik nicht erfahrenen Zuhörern, auf alle mögliche Weise gefällig zu machen suchen. Er hat vornehmlich folgende Regeln dabey wohl zu beobachten. Er muß sich 1) sowohl in den [299] Ritornellen, als in den Solosätzen, der möglichsten Kürze befleißigen. 2) Das Ritornell muß melodisch, harmoniös und ausdrückend gesetzet seyn. 3) Die

[*) S. dazu das schon oben erwähnte, von Pisendel (?) verzierte Adagio Vivaldis in Sammelb. der I. M. G. VII, Heft 3.]

Hauptstimme muß einen solchen Gesang haben, der zwar einigen Zusatz von Manieren leidet, doch aber auch ohne denselben gefallen kann. 4) Der Gesang von der Hauptstimme muß, mit den dazwischen vermischten Tuttisätzen, concertiren. 5) Dieser Gesang muß eben so rührend und ausdrückend gesetzet werden, als wenn Worte darunter gehöreten. 6) Dann und wann muß etwas vom Ritornell angebracht werden. 7) Man darf nicht in allzuviele Tonarten ausweichen, als welches an der Verkürzung am meisten hinderlich ist. 8) Das Accompagnement unter dem Solo muß mehr platt, als figuriret seyn: damit die Hauptstimme nicht gehindert werde, Auszierungen zu machen, sondern völlige Freyheit behalte, mit Beurtheilung, und auf eine vernünftige Art, viel oder wenig Manieren anzubringen. Endlich muß man 9) das Adagio durch ein solches Beywort zu charakterisiren suchen, welches den darinne enthaltenen Affect deutlich ausdrücket: damit man das erfoderliche Tempo leicht errathen könne.

38. §. Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll, so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn. Diese nachbenannten Tactarten, als: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Tact, können hierbey gute Dienste thun. Niemals müssen in einem Concert alle drey Sätze in einerley Tactart gesetzet werden: sondern wenn die ersten zweene Sätze im geraden Tacte stehen: so muß der letzte im Tripeltacte gesetzet seyn. Ist aber der erste im geraden, und der zweyte im Tripeltacte: so kann der letzte sowohl im Tripel- als im Zweyviertheiltacte gesetzet werden. Niemals aber darf er im gemeinen geraden Tacte stehen: weil dieser zu ernsthaft wäre, und sich also eben so wenig zum letzten Satze schicken würde, als der Zweyviertheil- oder ein geschwinder Tripeltact bey dem ersten Satze eine gute Wirkung thun würde. Es dürfen auch nicht alle drey Sätze ihren Anfang in eben demselben Tone nehmen: sondern wenn die Oberstimme bey dem einen im Grundtone anfängt, kann sie bey dem andern in der Terze, und bey dem dritten mit der Quinte anfangen. Der letzte Satz geht zwar aus der Tonart des ersten: doch muß man in Ansehung der Modulationen sich hüten, [300] daß man im letzten Satze die Tonarten nicht so nach einander berühre, wie im ersten Satze geschehen ist: um die Aehnlichkeit zu vermeiden.

39. §. Im letzten Satze muß überhaupt 1) das Ritornell kurz, lustig, feurig, doch dabey etwas tändelnd seyn. 2) Die Hauptstimme muß einen gefälligen, flüchtigen und leichten Gesang haben. 3) Die Passagien müssen leicht seyn, damit man nicht an der Geschwindigkeit gehindert werde. Mit den Passagien im ersten Satze aber, dürfen sie keine Aehnlichkeit haben. Z. E. Wenn die im ersten Satze aus gebrochenen oder harpeggirten Noten bestehen, so können die im letztern Satze stufenweise gehen, oder rollend seyn. Oder wenn im ersten Satze Triolen sind, so können die Passagien im letzten Satze aus gleichen Noten

bestehen: und so das Gegentheil. 4) Das Metrum muß auf das strengste beobachtet werden. Denn je kürzer und geschwinder die Tactarten sind: je empfindlicher ist es, wenn dawider gehandelt wird. Die Cäsur muß also im ¾- und im geschwinden ¾- ⅜- und ⅝ Tacte allezeit auf den Anfang des zweyten Tacts, die Haupteinschnitte aber, auf den vierten und achten Tact fallen. 5) Das Accompagnement darf nicht zu vollstimmig oder überhäufet seyn. Es muß vielmehr aus solchen Noten bestehen, welche die begleitenden Stimmen, ohne große Bewegung oder Mühsamkeit, heraus bringen können: weil der letzte Satz gemeiniglich sehr geschwind gespielet wird.

40. §. Um auch bey einem Concert eine **proportionirliche Länge** zu beobachten, kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.

41. §. Wer nun ein solches Conzert zu machen weis, dem wird es nicht schwer fallen, auch ein scherzhaftes und **kleines** tändelndes **Kammerconcert** zu verfertigen. Es würde also unnöthig seyn, hiervon besonders zu handeln.

42. §. Eine **Ouvertüre**, welche zum Anfange einer Oper gespielet wird, erfodert einen prächtigen und gravitätischen Anfang, einen brillanten, [301] wohl ausgearbeiteten Hauptsatz, und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente, als Hoboen, Flöten, oder Waldhörner. Ihr Ursprung kömmt von den Franzosen her. **Lülly** hat davon gute Muster gegeben. Doch haben ihn einige deutsche Componisten, unter andern vornehmlich **Händel** und **Telemann**, darinne weit übertroffen. Es geht den Franzosen mit ihren Ouvertüren fast, wie den Italiänern mit ihren Concerten. Nur ist, wegen der guten Wirkung welche die Ouvertüren thun, zu bedauern, daß sie in Deutschland nicht mehr üblich sind. [*)]

43. §. Die italiänischen **Sinfonien**, welche mit den Ouvertüren gleiche Absicht haben, erfodern zwar, in Ansehung der Pracht, eben dieselben Eigenschaften. Da aber die meisten von solchen Componisten verfertiget werden, die ihren Geist mehr in der Sing- als Instrumentalmusik geübet haben, so giebt es bis itzo nur noch sehr wenige Sinfonien, die alle Vollkommenheiten besitzen, und deswegen zu einem guten Muster dienen könnten. Es scheint zuweilen, als wenn es die Operncomponisten bey Verfertigung der Sinfonien so macheten, wie die Maler bey Ausarbeitung eines Conterfeyes, als welche sich der übrig gebliebenen Farben bedienen, um die Luft, oder das Gewand damit auszumalen.

[*) S. dazu H. Riemanns Aufsatz über die französische Ouvertüre im Musikalischen Wochenblatt 1899.]

Indessen sollte doch billig eine Sinfonie, wie oben schon gedacht worden, einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritte derselben haben, und nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie mehrentheils geschieht, schließen. Ich bin zwar nicht willens hiervon ein Muster vorzuschreiben: weil man nicht alle Umstände, die bey dem Anfange einer jeden Oper vorkommen können, in eine Classe bringen kann. Dessen ungeachtet glaube ich doch, daß hierinne sehr leicht ein Mittel zu finden wäre. Es ist ja eben nicht nothwendig, daß eine Sinfonie vor einer Oper allezeit aus drey Sätzen bestehen müsse: man könnte ja auch wohl mit dem ersten oder zweyten Satze schließen. Z. E. Der erste Auftritt hielte heroische oder andere feurige Leidenschaften in sich: so könnte der Schluß der Sinfonie mit dem ersten Satze geschehen. Kämen traurige oder verliebte Affecten darinne vor: so könnte man mit dem zweyten Satze aufhören. Hielte aber der erste Auftritt gar keine besondern Affecten in sich, sondern diese kämen erst in der Folge der Oper, oder am Ende vor: so könnte man mit dem dritten Satze der Sinfonie schließen. Auf solche Art hätte man Gele-[302]genheit, einen jeden Satz der Sache gemäß einzurichten. Die Sinfonie aber bliebe doch noch auch zu andern Absichten brauchbar. [*)]

44. §. Ein **Quatuor**, oder eine Sonate mit drey concertirenden Instrumenten, und einer Grundstimme, ist eigentlich der Probierstein eines echten Contrapunctisten, aber auch eine Gelegenheit, wobey mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann. Der Gebrauch davon ist noch niemals sehr gemein geworden, folglich kann er auch nicht allen so gar bekannt seyn. Es ist zu befürchten, daß endlich diese Art von Musik das Schicksal der verlohrenen Künste werde erfahren müssen. Zu einem guten Quatuor gehöret: 1) ein reiner vierstimmiger Satz, 2) ein harmonischer guter Gesang, 3) richtige und kurze Imitationen, 4) eine mit vieler Beurtheilung angestellete Vermischung der concertirenden Instrumente, 5) eine recht baßmäßige Grundstimme, 6) solche Gedanken die man mit einander umkehren kann, nämlich, daß man sowohl darüber als darunter bauen könne, wobey die Mittelstimmen zum wenigsten einen leidlichen, und nicht misfälligen Gesang behalten müssen. 7) Man muß nicht bemerken können, ob diese oder jene Stimme den Vorzug habe. 8) Eine jede Stimme muß, wenn sie pausiret hat, nicht als eine Mittelstimme, sondern als eine Hauptstimme, mit einem gefälligen Gesange wieder eintreten: doch ist dieses nicht von der Grundstimme, sondern nur von den dreyen concertirenden Oberstimmen zu verstehen. 9) Wenn eine Fuge vorkömmt, so muß dieselbe,

[*) Vgl. dazu die Ausführungen des Grafen Algarotti über die Programmouverture im Essai sur l'opéra (1771, Übersetzung des 1755 erschienenen ital. Originals; deutsche Übersetzung „Versuch über die Architektur ... und musikal. Oper" (1769) S. 239 f.). Auffallend ist, daß Qu. der Kammersinfonie der frühen Mannheimer Schule nicht gedenkt.]

mit allen vier Stimmen, nach allen Regeln, meisterhaft, doch aber dabey schmackhaft ausgeführet seyn.

Sechs gewisse Quatuor für unterschiedene Instrumente, meistentheils Flöte, Hoboe, und Violine, welche Herr Telemann schon vor ziemlich langer Zeit gesetzet hat, die aber nicht in Kupfer gestochen worden sind, können, in dieser Art von Musik, vorzüglich schöne Muster abgeben.

45. §. Ein Trio erfodert zwar nicht eine so mühsame Arbeit, als ein Quatuor, doch aber von Seiten des Componisten fast eben dieselbe Wissenschaft, wenn es anders von der rechten Art seyn soll. [*)] Doch hat es dieses voraus, daß man darinne galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor: weil eine concertirende Stimme weniger ist. Es muß also in einem Trio 1) ein solcher Gesang erfunden werden, der [303] eine singende Nebenstimme leidet. 2) Der Vortrag beym Anfange eines jeden Satzes, besonders aber im Adagio, darf nicht zu lang seyn: weil solches bey der Wiederholung, so die zweyte Stimme machet, es sey in der Quinte, oder in der Quarte, oder im Einklange, leichtlich einen Ueberdruß erwecken könnte. 3) Keine Stimme darf etwas vormachen, welches die andere nicht nachmachen könnte. 4) Die Imitationen müssen kurz gefasset, und die Passagien brillant seyn. 5) In Wiederholung der gefälligsten Gedanken muß eine gute Ordnung beobachtet werden. 6) Beyde Hauptstimmen müssen so gesetzet seyn, daß eine natürliche und wohlklingende Grundstimme darunter statt finden könne. 7) Soferne eine Fuge darinne angebracht wird, muß selbige, eben wie beym Quatuor, nicht nur nach den Regeln der Setzkunst richtig, sondern auch schmackhaft, in allen Stimmen ausgeführet werden. Die Zwischensätze, sie mögen aus Passagien oder andern Nachahmungen bestehen, müssen gefällig und brillant seyn. 8) Obwohl die Terzen- und Sextengänge in den beyden Hauptstimmen eine Zierde des Trio sind, so müssen doch dieselben nicht zum Misbrauche gemachet, noch bis zum Ekel durchgepeitschet, sondern vielmehr immer durch Passagien oder andere Nachahmungen unterbrochen werden. Das Trio muß endlich 9) so beschaffen seyn, daß man kaum errathen könne, welche Stimme von beyden die erste sey.

46. §. Ein Solo [**)] zu machen, hält man heutiges Tages für keine Kunst mehr. Fast ein jeder Instrumentist giebt sich damit ab. Hat er selbst keine Erfindung: so behilft er sich mit entlehneten Gedanken. Fehlet es ihm an Kenntniß der Compositionsregeln: so läßt er sich den Baß von einem Andern dazu machen. Hierdurch kommen nun, anstatt guter Muster, viele Misgeburthen zum Vorscheine.

[*) Eine Auswahl älterer Mustertrios in H. Riemanns Sammlung „Collegium musicum“ (Breitkopf & Härtel).]

[**) Darunter ist gemeinhin jede Sonate für ein Soloinstrument mit Klavierbegleitung verstanden.]

47. §. Es ist eben nicht eine so gar leichte Sache, ein gutes Solo zu machen. Es giebt Componisten, welche die Setzkunst vollkommen verstehen, auch in vollstimmigen Werken glücklich sind, aber schlechte Solo machen. Andern hingegen gerathen die Solo besser, als die vollstimmigen Sachen. Glücklich ist der, dem beydes gelingt. So wenig aber, um ein gut Solo zu setzen, eben nöthig ist, alle die innersten Geheimnisse der Composition zu besitzen: so wenig geht es auch an, ohne von der Har-[304]monie etwas zu verstehen, was Gescheides in dieser Art zu Wege zu bringen.

48. §. Soll ein Solo dem Componisten und dem Ausführer Ehre machen, so muß: 1) das Adagio desselben an und vor sich singbar und ausdrückend seyn. 2) Der Ausführer muß Gelegenheit haben, seine Beurtheilungskraft, Erfindung, und Einsicht zu zeigen. 3) Die Zärtlichkeit muß dann und wann mit etwas Geistreichem vermischet werden. 4) Man setze eine natürliche Grundstimme, worüber leicht zu bauen ist. 5) Ein Gedanke muß weder in demselben Tone, noch in der Transposition, zu vielmal wiederholet werden: denn dieses würde nicht nur den Spieler müde machen, sondern auch den Zuhörern einen Ekel erwecken können. 6) Der natürliche Gesang muß zuweilen mit einigen Dissonanzen unterbrochen werden, um bey den Zuhörern die Leidenschaften gehörig zu erregen. 7) Das Adagio muß nicht zu lang seyn.

49. §. Das erste Allegro erfodert: 1) einen fließenden, an einander hangenden, und etwas ernsthaften Gesang, 2) einen guten Zusammenhang der Gedanken, 3) brillante, und mit Gesange wohl vereinigte Passagien, 4) eine gute Ordnung in Wiederholung der Gedanken, 5) schöne ausgesuchte Gänge zu Ende des ersten Theils, welche zugleich so eingerichtet seyn müssen, daß man in der Transposition den letzten Theil wieder damit beschließen könne. 6) Der erste Theil muß etwas kürzer seyn als der letzte. 7) Die brillantesten Passagien müssen in den letzten Theil gebracht werden. 8) Die Grundstimme muß natürlich gesetzet seyn, und solche Bewegungen machen, welche immer eine Lebhaftigkeit unterhalten.

50. §. Das zweyte Allegro kann entweder sehr lustig und geschwind, oder moderat und arios seyn. Man muß sich deswegen nach dem ersten richten. Ist dasselbe ernsthaft: so kann das letzte lustig seyn. Ist aber das erste lebhaft und geschwind: so kann das letzte moderat und arios seyn. In Ansehung der Verschiedenheit der Tactarten, muß das, was oben von den Concerten gesaget worden ist, auch hier beobachtet werden: damit nicht ein Satz dem andern ähnlich werde. Soll überhaupt ein Solo einem jeden gefallen, so muß es so eingerichtet seyn, daß die Gemüthsneigungen eines jeden Zuhörers darinne ihre Nahrung finden. Es muß weder [305] durchgehends pur cantabel, noch durchgehends pur lebhaft seyn. So wie sich ein jeder Satz von dem andern sehr unterscheiden muß, so muß auch ein jeder Satz, in sich selbst, eine gute Vermischung von

gefälligen und brillanten Gedanken haben. Denn der schönste Gesang kann, wenn vom Anfange bis zum Ende nichts anders vorkömmt, endlich einschläfern: und eine beständige Lebhaftigkeit, oder lauter Schwierigkeit, machen zwar Verwunderung, sie rühren aber nicht sonderlich. Dergleichen Vermischung unterschiedener Gedanken aber, ist nicht nur beym Solo allein, sondern vielmehr auch bey allen musikalischen Stücken zu beobachten. Wenn ein Componist diese recht zu treffen, und dadurch die Leidenschaften der Zuhörer in Bewegung zu bringen weis: so kann man mit Rechte von ihm sagen, daß er einen hohen Grad des guten Geschmacks erreichet, und, so zu sagen, den musikalischen Stein der Weisen gefunden habe.

51. §. Dieses sind nun die vornehmsten Eigenschaften der Hauptgattungen musikalischer Stücke, welche sich bey jedem derselben, nach seiner Art, finden müssen, wenn es ein Kenner für gut und des Beyfalls würdig erklären soll. Es wird aber immer doch noch eine Anzahl von Zuhörern übrig bleiben, denen es nicht möglich seyn wird, so viel Einsicht in die Musik zu erlangen, als deren nöthig ist, um die bisher angeführeten Kennzeichen der Güte eines Stückes an demselben bemerken zu können. Dergleichen Zuhörer müssen sich also nur an gewisse, nicht die Person der Ausführer, sondern die Musik überhaupt betreffende Nebenumstände halten, welche einigermaßen auch ein Zeugniß von der Güte eines Stückes ablegen können. Sie werden am sichersten gehen, wenn sie, bey großen Versammlungen, (es müssen aber solche Versammlungen seyn, die aus keiner andern Absicht, als nur um Musik zu hören, angestellet sind, und wo die Musik nicht als ein bloßes Nebenwerk angesehen wird, Versammlungen, wo die Zuhörer sowohl aus Kennern, als der Musik Unkundigen bestehen,) indem ein Stück gesungen oder gespielet wird, auf die Mi[e]nen und Geberden der Zuhörer Achtung geben, und zu bemerken suchen: ob nur einige, oder der größte Theil der Anwesenden zur Aufmerksamkeit erwecket werde, ob einer dem andern seinen Gefallen oder Misfallen zu erkennen gebe, ob sich einige den Ausführern der Musik nähern, oder von ihnen entfernen, ob dabey geschwiegen oder laut gesprochen werde, ob man mit dem Kopfe den Tact markire, ob man den Verfasser des Stücks zu wissen be-[306] gierig sey, ob von den Anwesenden, wenn das Stück zu Ende ist, ein Verlangen gezeiget werde, dasselbe noch einmal zu hören. Endlich müssen sie auch ihrer eigenen Empfindung in etwas nachgehen, und untersuchen, ob die angehörete Musik sie selbst gerühret habe, wenn sie auch gleich nicht allemal die Ursache davon sagen können. Finden sich nun alle die hier bemeldeten vortheilhaften Umstände bey einer Musik: so kann auch ein der Musik nicht kundiger Zuhörer sicher schlüßen, daß das Stück gut gesetzet, und gut ausgeführet worden sey. [*)]

[*) Die Plattheit dieser musikalischen Bauernregeln zeigt Qu. auf Augenblicke von seinen sonst so strengen künstlerischen Grundsätzen entfernt.]

52. §. Der **Unterschied des Geschmackes**, der sich bey verschiedenen Nationen, welche an den Wissenschaften überhaupt Geschmack finden, nicht sowohl in Ansehung des Wesentlichen, als vielmehr des Zufälligen der Musik, äußert, hat in die musikalische Beurtheilung den größten Einfluß. Es ist also nöthig, diesen Unterschied des Geschmackes, in der Musik, noch etwas weitläuftiger zu untersuchen: ob ich gleich schon im Vorigen, an verschiedenen Orten, wo es nöthig war, etwas davon angeführet habe.

53. §. Jede Nation, die anders nicht zu den barbarischen gehöret, hat zwar in ihrer Musik etwas, das ihr vor andern vorzüglich gefällt: es ist aber theils nicht so sehr von andern unterschieden, theils nicht von solcher Erheblichkeit, daß man es einer besondern Aufmerksamkeit würdig schätzen könnte. Zwey Völker in den neuern Zeiten aber, haben sich besonders, nicht nur um die Ausbesserung des musikalischen Geschmackes verdient gemacht, sondern auch darinne, nach Anleitung ihrer angebohrnen Gemüthsneigungen, vorzüglich von einander unterschieden. Dieses sind die **Italiäner**, und die **Franzosen**. Andere Nationen haben dem Geschmacke dieser beyden Völker den meisten Beyfall gegeben, und entweder diesem, oder jenem nachzufolgen, und etwas davon anzunehmen, gesuchet. Hierdurch sind die gedachten beyden Völker auch verleitet worden, sich gleichsam zu eigenmächtigen Richtern des guten Geschmackes in der Musik aufzuwerfen: und weil niemand von den Ausländern lange Zeit nichts dawider einzuwenden gehabt hat, so sind sie gewissermaßen, einige Jahrhunderte hindurch, wirklich die musikalischen Gesetzgeber gewesen. Von ihnen ist hernach der gute Geschmack in der Musik auf andere Völker gebracht worden.

[307] 54. §. Daß in den alten Zeiten, die Musik, so wie die andern schönen Wissenschaften, wenn wir nicht bis zu ihrem ersten Ursprunge zurück steigen wollen, von den Griechen auf die Römer gekommen sey, daß sie ferner nach dem Untergange der Pracht des alten Roms, lange Zeit fast im Staube der Vergessenheit gelegen habe: ist gewiß. Welche Nation aber zuerst wieder angefangen habe, die Musik dem Untergange zu entreissen, und in ihrer erneuerten Gestalt wieder herzustellen: dieses ist vielem Streite unterworfen. Es würde indessen, bey einer recht genauen und eigentlichen Untersuchung, der Ausspruch vermuthlich zum Vortheile der Italiäner ausfallen müssen. Freylich ist eine lange Zeit dazu nöthig gewesen, um die Musik zu derjenigen Annäherung der Vollkommenheit zu bringen, worinne sie itzo steht. Es kann zu gewissen Zeiten diese, zu gewissen Zeiten aber eine andere Nation darinne etwas weiter fortgerücket, die andere aber ihr wieder nachgefolget seyn. Kaiser Karl der Große schon, erkannte, bey seiner Anwesenheit in Rom, den welschen Tonkünstlern, zumal in Ansehung der Singkunst, den Preiß zu, und ließ sogar deren viele nach seinem Hofe kommen. Er bemühete sich seine Musik nach der Welschen ihrer einzurichten.

55. §. Man hat gegründete Ursache zu glauben, daß lange nach Kaiser Karls des Großen Zeiten, die Musik, bey den Italiänern und Franzosen, bey Weitem nicht so unterschieden gewesen sey, als itziger Zeit. Man weis, daß Lülly[*)], welchen die Franzosen fast als einen musikalischen Befehlshaber ansehen, und seinem Geschmacke noch bis itzo durch ganz Frankreich Beyfall geben, ja denselben, wenn etwan einige ihrer Landsleute davon abgehen wollen, sorgfältig wieder herzustellen, und ungeändert im Schwange zu erhalten bemühet sind, ein Welscher gewesen ist. Ich will zugeben, daß dieser berühmte Mann, weil er sehr jung nach Frankreich gekommen ist, sich der vorigen französischen Musik einiger maßen bequemet, und ihren Geschmack angenommen habe. Niemand wird aber darthun können, daß es ihm möglich gewesen sey, den seiner Nation eigenthümlichen Geschmack, wovon er doch schon etwas in Welschland begriffen hatte, oder zum wenigsten sein Genie, gänzlich zu verleugnen. Alles wird darauf hinaus laufen, daß er den Geschmack der einen Nation mit der andern ihrem vermischet habe. Da aber seit Lüllys Tode, der Geschmack in der Musik, wie jedermann bekannt ist, bey den Italiänern [308] sich immer so merklich geändert hat, bey den Franzosen hingegen immer eben derselbe geblieben ist: so hat sich auch der Unterschied zwischen beyden, seit dieser Zeit, erst recht immer mehr und mehr gezeiget. Wir wollen denselben etwas näher beleuchten.

56. §. Die Neigung der Italiäner zur Veränderung in der Musik, hat dem wahren guten Geschmacke viel Vortheil geschaffet. Wieviel berühmte große Componisten hat man nicht, bis zum Ende der ersten dreyßig Jahre dieses Jahrhunderts, unter ihnen aufzuweisen gehabt? Seit dem ein Pistocchi[**)], gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, seine Singschulen eröfnet, und daraus der Welt so viele brafe Sänger mitgetheilet hat, ist in eben diesen dreyßig erstern Jahren des itzigen Seculums, die Singkunst auf den höchsten Gipfel gestiegen, und fast alles, was nur die menschliche Stimme von Rührendem und Verwundernswürdigem hervorbringen kann, durch unterschiedene, mit Recht berühmte Sänger, gezeiget, und in Ausübung gebracht worden. Wie viele Gelegenheit haben nicht die guten Componisten daher genommen, die Singcomposition auch immer mehr und mehr zu verbessern. Corelli[***)] und seine Nachfolger sucheten diesen, auf eine rühmliche Art, in der Instrumentalmusik nachzueifern (*).

(*) Diesen italiänischen Geschmack, so wie er bis auf den oben gedachten Zeitpunct, in Italien, durch so viele gründliche Männer nach und nach aufgebracht, und nachgehends durch einige berühmte Ausländer, welche diesen gefolget sind, noch mehr ins

[*) Aus Florenz, 1633—1687; gest. in Paris.]

[**) 1659—1726. Seine Gesangschule, aus welcher Antonio Bernacchi als bedeutendster Schüler hervorging, begründete er in Bologna. Das Jahr steht nicht fest.]

[***) 1653—1713.]

Feine gebracht worden, verstehe ich vorzüglich, wenn ich des italiänischen Geschmacks erwähne.

57. §. Jedoch die Veränderung des Geschmackes in der Musik hat sich, ohngefähr seit den fünf und zwanzig letztvergangenen Jahren, bey den Tonkünstlern der welschen Nation, auch auf eine ganz andere Art gewiesen. In den gegenwärtigen Zeiten unterscheidet sich der Geschmack ihrer Sänger und Instrumentisten überaus sehr von einander. Sie sind darinne gar nicht mehr einig. Obwohl die italiänischen Instrumentisten, vor anderer Völker ihren, den Vortheil voraus haben, daß sie in ihrem Lande, von Jugend auf, so viel Gutes singen hören: so gewöhnen sie sich in den itzigen Zeiten dennoch, einen von den Sängern so sehr unterschiedenen Geschmack anzunehmen, daß man sie kaum für einerley Volck halten sollte. Dieser Unterschied aber besteht größtentheils im Vortrage, [309] und in einem überhäuften Zusatze der willkührlichen Auszierungen. Er hat von einigen berühmten Instrumentisten seinen Ursprung genommen, welche sich von Zeit zu Zeit in der Setzkunst, besonders aber auf ihren Instrumenten, durch Ausführung vieler Schwierigkeiten, hervorgethan haben. Sie müssen aber dabey auch von so unterschiedener Gemüthsbeschaffenheit gewesen seyn, daß der eine dadurch auf diesen, der andere auf einen andern Geschmack verführet worden, welchen nachgehends ihre Anhänger immer weiter fortgepflanzet haben: so daß dadurch endlich aus einem gründlichen, ein frecher und bizarrer Geschmack entstanden ist. Die Eifersucht, welche in Welschland zwischen den Sängern und Instrumentisten, und zwischen den Instrumental- und Vokalcomponisten immer herrschet, kann auch etwas zu dieser Absonderung beygetragen haben. Die Sänger wollen den Instrumentisten den Vortheil nicht gönnen, durch das Sangbare, so wie sie, zu rühren: sie maßen sich ohne dem, ohne Unterschied, eines Vorzugs über die Instrumentisten an. Diese aber wollen jenen nichts nachgeben; sie suchen also, ob es nicht möglich sey, mit einer andern Art, eben so gut als jene, zu gefallen. Dadurch sind sie aber, zum Schaden des wahrhaftig guten Geschmackes, fast auf das Gegentheil verfallen.

58. §. **Zweene berühmte lombardische Violinisten**, welche ohngefähr vor etlichen und dreyßig Jahren, nicht gar lange nach einander, angefangen haben bekannt zu werden, haben hierzu insonderheit viel beygetragen [*)]. Der **erste** war lebhaft, reich an Erfindung, und erfüllete fast die halbe Welt mit seinen Concerten. Obwohl **Torelli** [**)], und nach ihm **Corelli** hierinne einen Anfang gemachet hatten: so brachte er sie doch, nebst dem **Albinoni** [***)], in

[*) Gemeint sind Antonio Vivaldi (16..–1743) und Giuseppe Tartini (1692–1770), wie aus der folgenden Charakteristik hervorgeht.]

[**) Der Bologneſe Giuseppe Torelli (16..–1708), der Schöpfer des modernen Violinkonzerts.]

[***) Der Venetianer Tomaso Albinoni (1674–1745), einer der tatkräftigsten Förderer des instrumentalen Konzertstils neben Vivaldi.]

eine bessere Form, und gab davon gute Muster. Er erlangete auch dadurch, so wie Corelli durch seine zwölf Solo, einen allgemeinen Credit. Zuletzt aber verfiel er, durch allzuvieles und tägliches Componiren, und besonders da er anfieng theatralische Singmusiken zu verfertigen, in eine Leichtsinnigkeit und Frechheit, sowohl im Setzen, als Spielen: weswegen auch seine letztern Concerte nicht mehr so viel Beyfall verdieneten, als die erstern. Man saget von ihm, daß er einer von denen sey, die den sogenannten lombardischen Geschmack, welcher darinne besteht, daß man bisweilen, von zwo oder drey kurzen Noten, die anschlagende kurz machet, und hinter die durchgehende einen Punct setzet, s. V. Hauptst. 23. § [S. 22], und welcher Geschmack ohngefähr im [310] Jahre 1722 seinen Anfang genommen hat, erfunden haben [*)]. Es scheint aber diese Schreibart, wie einige Merkmaale zu erkennen geben, der Schotländischen Musik etwas ähnlich zu seyn, sie ist auch schon wohl zwanzig Jahre vor ihrem Aufkommen in Italien, von einigen deutschen Componisten, hier und da, ob wohl nicht so häufig, angebracht worden: folglich könnte sie bey den Welschen nur als eine Nachahmung der itztbenennten angesehen werden [**)]. Dem sey nun wie ihm wolle, so hat doch diese Veränderung der Art zu denken, den gedachten berühmten Violinisten, vor seine Person, in den letzten Zeiten seines Lebens, von dem guten Geschmacke fast ganz und gar abgeführet.

59. §. Der andere der oben erwähnten beyden lombardischen Violinisten, ist einer der ersten und größten Meister Schwierigkeiten auf der Violine zu spielen. Er hat, wie man vorgiebt, sich einige Jahre der musikalischen Gesellschaft ganz und gar entzogen, um einen aus ihm selbst fließenden Geschmack hervor zu bringen. Dieser Geschmack ist aber so gerathen, daß er nicht nur des Vorigen seinem, in gewisser Art, ganz entgegen ist, sondern auch im Singen unmöglich nachgeahmet werden kann, folglich nur denen Violinisten, die von der wahren guten Singart vielleicht wenig Empfindung haben, allein eigen bleibt. Wie aber jener durch die Vielheit seiner musikalischen Werke in eine Leichtsinnigkeit und Frechheit verfiel, und durch solche sich von dem Geschmacke der andern merklich unterschied: so ist dieser hingegen, in Ansehung der Singart,

[*) Gerber (Neues Tonkünstlerlexikon) erklärt die Manier: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Akzenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält, und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag". Wasielewski (Die Violine und ihre Meister, IV. Aufl. S. 117) bemerkt richtig, daß der lombardische Geschmack bereits den Violinspielern des 17. Jahrhunderts (Biagio Marini, Giov. Batt. Fontana, Marco Uccellini) bekannt war.]

[**) Auch die ungarische Musik kennt den lombardischen Geschmack. Aufgabe einer Spezialuntersuchung wäre, den mutmaßlichen Zusammenhang dieser drei Arten desselben aufzudecken.]

oder vielmehr durch Verbannung des Guten und Gefälligen so dieselbe hat, von allen andern ganz und gar abgegangen. Deswegen hat auch seine Composition nicht, mit der vorerwähnten, ein gleiches Schicksal erhalten. Es sind in derselben fast nichts als trockene, einfältige und ganz gemeine Gedanken anzutreffen, welche sich allenfalls besser zur komischen, als zur ernsthaften Musik, schicken möchten. Sein Spielen hat zwar, weil es etwas neues zu seyn geschienen, bey denen, die das Instrument verstehen, viel Verwunderung, bey andern aber desto weniger Gefallen erwecket. Und weil er vielerley Arten und Schwierigkeiten des Bogenstriches erfunden [*)], wodurch sein Vortrag sich von allen andern unterscheidet: so ist es denn auch geschehen, daß verschiedene deutsche Violinisten, aus Neugierigkeit, aber nicht eben zu ihrem Vortheile, unter seine Information gerathen sind. Viele haben seine Art zu spielen angenommen und beybehalten: einige hingegen haben dieselbe, weil sie nach-[311]hero durch die gute Singart eines bessern überzeuget worden, wieder verlassen. Wie aber nur selten eine Copey dem Urbilde ganz ähnlich wird, man aber oftmals in dem Scholaren den Meister zu hören glaubet, und jenen auf dieses seine Unkosten zu schätzen pfleget: so kann es gar wohl seyn, daß einige von dieses berühmten Violinisten seinen Scholaren, deren er seit geraumer Zeit eine ziemliche Anzahl gezogen, ein Vieles zu seinem Nachtheile beygetragen haben. Sie haben vielleicht, entweder seine Art zu spielen nicht recht begriffen, oder sie sind durch die Verschiedenheit der Gemüthsart verleitet worden, dieselbe noch bizarrer zu machen, und also denen, die wieder von ihnen gelernet haben, in einer viel verschlimmerten Gestalt beyzubringen. Folglich ist wohl zu glauben, daß er selbst Vieles, an Unterschiedenen, die sich rühmen in seinem Geschmacke zu spielen, nicht gut heißen würde [**)].

Es ist deswegen einem jeden jungen Musikus anzurathen, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute vom Bösen in der Musik zu unterscheiden weis: denn wer nicht von musikalischer Wissenschaft etwas mit hinein bringt, der bringt auch, zumal

[*) Wohl eine Anspielung auf Tartinis bogentechnische Studie „L'art de l'archet" (Variationen über eine Corellische Gavotte).]

[**) Die Schilderung, die Quantz im vorigen § von Vivaldi, in diesem § von Tartini entwirft, scheint nicht frei von Parteilichkeit. Er selbst leugnet an anderer Stelle (Selbstbiographie in Marpurgs Hist.-krit. Beitr. I, 205) den bestimmenden Einfluß nicht, den Vivaldis geniale Violinkonzerte i. J. 1714 auf ihn übten. Die Kritik über Tartini — denn nur für diesen treffen die Bemerkungen zu — befremdet um so mehr, als über dessen Bedeutung schon um 1752 die Akten geschlossen waren. Da Vivaldis Konzerte den Ruhm ihres Schöpfers überdauerten und noch lange nach dessen Tode die Erzeugnisse anderer aus dem Felde schlugen, mag Qu. nicht ganz ohne Neid sich seiner erinnert haben. Die Abneigung gegen Tartini entsprang vielleicht derselben Ursache; freilich hatte Qu. schon im Jahre 1723 (Selbstbiographie, a. a. O. S. 221) über ihn geurteilt „sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart gantz entgegen." Wie dem auch gewesen, Qu. benutzt die Gelegenheit, eine Lanze für das Deutschtum einzulegen und seine Leser vor kritikloser Nachäffung des Fremdländischen zu warnen: ein Vorgehen, das ihm dankbar gutgeschrieben sei.]

itziger Zeit, schwerlich was mit heraus. Ein angehender Musikus muß ferner, in Italien, immer mehr von Sängern, als von Instrumentisten, zu profitiren suchen. Wen aber nicht etwan das Vorurtheil verleitet, der findet nunmehro das, was er sonst in Italien und in Frankreich sich hätte zu Nutzen machen können, in Deutschland.

60. §. Ich habe die vorhin erwähnten beyden berühmten, und, in mehr als einer Betrachtung, brafen Männer nicht angeführet, um ihre Verdienste zu schätzen, oder das, was sie wirklich Gutes haben, zu verkleinern. Ich habe es nur gethan, um einiger maßen den Ursprung zu entdecken, woher es gekommen ist, daß die heutigen welschen Instrumentisten, besonders aber die Violinisten, mehrentheils einen besondern, der guten Singart so sehr entgegen stehenden Geschmack angenommen haben: da doch der wahre und gute Geschmack allgemein seyn sollte. Einigen unter ihnen fehlet es zwar weder an der Erkenntniß, noch an der Empfindung dessen, was zum guten Singen gehöret: dennoch suchen sie solches auf ihren Instrumenten nicht nachzuahmen: sondern, was sie bey den Sängern für was Vortreffliches halten, das finden sie auf dem Instrumente zu schlecht, und zu gering. Sie loben den Sänger, wenn er deutlich und ausdrückend singt, sie hingegen finden es für gut, wenn sie auf dem Instrumente dunkel und ohne Ausdruck spielen. Sie billigen an dem Sänger einen modesten und schmeichelnden Vortrag, der ihrige hingegen [312] ist wild und frech. Machet der Sänger, im Adagio, nicht mehr Auszierungen, als es die Sache leidet, so sagen sie, er singe meisterhaft: sie hingegen überhäufen das Adagio mit so vielen Manieren und wilden Läufen, daß man es eher für ein scherzhaftes Allegro halten sollte, und die Eigenschaften des Adagio fast gar nicht mehr daran wahrnehmen kann.

61. §. Man findet auch, daß die itzigen italiänischen Violinisten fast alle in einerley Geschmacke spielen: wodurch sie sich aber von ihren Vorfahren nicht auf die beste Art unterscheiden. Der Bogenstrich, welcher auf diesem Instrumente, wie der Zungenstoß auf Blasinstrumenten, die Lebhaftigkeit der musikalischen Aussprache wirken muß, dienet ihnen öfters nur, wie der Blasebalk bey einer Sackpfeife, das Instrument auf eine leyernde Art klingend zu machen. Sie suchen die größte Schönheit da, wo sie nicht zu finden ist, nämlich in der äußersten Höhe, am Ende des Griffbretes[*)], sie klettern darauf immer in die Höhe, wie die Mondsüchtigen auf den Dächern herum, und verabsäumen darüber das wahre Schöne, das ist, sie berauben das Instrument mehrentheils seiner Gravität und Anmuth, welche die dicken Seyten zu wirken fähig sind. Das Adagio spielen sie zu frech, und das Allegro zu schläfrig. Sie halten es im Allegro für was besonders, eine Menge Noten in einem Bogenstriche herzusägen. Die Triller schlagen sie entweder zu geschwind und zitternd, oder wohl gar in der Terze, welches sie doch bey den Sängern für einen Fehler halten.

[*)] Vgl. Locatellis „Capricci".]

Mit einem Worte, ihr Vortrag und ihre Art zu ſpielen iſt ſo beſchaffen, daß es klingt, als wollte ein geſchikter Violiniſt, einen ganz altväteriſchen, auf eine lächerliche Art, vorſtellen. Diejenigen Zuhörer, welche von gutem Geſchmacke ſind, müſſen deswegen öfters alle Mühe anwenden, um das Lachen zu verbergen. Wenn dergleichen neumodiſche italiäniſche Violiniſten alſo, in einem Orcheſter, als Ripieniſten gebrauchet werden ſollen, ſo verderben ſie gemeiniglich mehr, als ſie Gutes ſtiften.

Man könnte deswegen gewiſſe berühmte Orcheſter, deren Mitglieder mit Italiänern vermiſchet ſind, zum Beyſpiele anführen. Man kann in denſelben bemerken, daß wenn etwan eine, bey ihnen ſonſt ungewohnte, Unordnung, oder ungleicher Vortrag verſpüret wird, ſolches mehrentheils von einem ohne Augen und Ohren ſpielenden Italiäner herrühre. Sollte nun allenfalls ein gutes Orcheſter das Unglück treffen, durch einen ſolchen Italiäner, wie ich ihn hier beſchrieben habe, angeführet zu werden: ſo hätte man wohl nichts gewiſſers zu gewarten, als daß [313] daſſelbe ſeinen vorigen Glanz gänzlich verlieren werde. Glücklich iſt alſo das Orcheſter, welches davon befreyet bleibt. Zu verwundern aber iſt, daß ſolche italiäniſche Inſtrumentiſten, von denen hier die Rede iſt, oftmals bey ſolchen Muſikverſtändigen Beyfall und Schutz finden, von welchen man es am allerwenigſten vermuthen ſollte, bey ſolchen Tonkünſtlern, deren Einſicht und gereinigter Geſchmack, über dergleichen bizarre Art zu ſpielen, viel zu weit erhaben iſt, als daß ſie einigen Gefallen daran finden könnten. Oftmals geſchieht es wohl nur aus Verſtellung, oder wer weis aus was noch für andern Urſachen.

62. §. In der Compoſition der itzigen italiäniſchen Inſtrumentiſten, wenige davon ausgenommen, findet man mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Beſcheidenheit, Vernunft, und Ordnung. Sie ſuchen zwar viel Neues zu erfinden, ſie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was ſie noch Gutes untermiſchen, wenig Gemeinſchaft haben. Sie bringen nicht mehr ſolche rührende Melodieen vor, als ehedem. Ihre Grundſtimmen ſind weder prächtig noch melodiſch, und haben keinen ſonderlichen Zuſammenhang mit der Hauptſtimme. In ihren Mittelſtimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, ſondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können ſie einen Baß, der zuweilen einige melodiſche Bewegungen machet, nicht ausſtehen. Sie lieben es vielmehr, wenn der Baß fein trocken einhergeht, nur ſelten anſchlägt, oder immer auf einem Tone trummelt. Sie geben vor, daß der Concertiſt dadurch am wenigſten bedecket werde. Sie ſchämen ſich aber vielleicht zu ſagen, daß ſie den Baß deswegen auf ſolche Art ſetzen, oder ſetzen laſſen, damit der, der Harmonie und ihrer Regeln ganz unkundige Virtuoſe, nicht ſo oft Gefahr laufe, ſeine Unwiſſenheit zu verrathen. Auf den ganzen Verhalt der Sache, und auf das Metrum, geben ſie wenig Achtung. In der Modulation nehmen ſie ſich zu viel Freyheit. Sie ſuchen nicht die Leidenſchaften ſo auszudrücken und zu vermiſchen, wie es in der Singmuſik üblich iſt. Mit einem Worte, ſie haben den Geſchmack ihrer Vorfahren, in der Inſtrumentalmuſik, zwar verändert, aber nicht verbeſſert.

63. §. In der Vocalcompoſition der heutigen Nationalitaliäner iſt die Rolle der Singſtimme das Beſte. Hierauf wenden ſie den meiſten Fleiß, ſie machen ſie dem Sänger bequem, und bringen darinne nicht ſelten ar-[314]tige Einfälle und Ausdrücke an. Oefters aber verfallen ſie auch dabey in das Niederträchtige und Gemeine. Was die Begleitung der Inſtrumente betrifft, ſo unterſcheidet ſie ſich nicht viel von der im vorigen §. beſchriebenen Inſtrumentalcompoſition. Das Ritornell iſt meiſtentheils ſehr ſchlecht, und ſcheint manchmal gar nicht zu dieſer Arie zu gehören. Das richtige Metrum fehlt auch ſehr öfters. Es iſt zu bedauern, daß die meiſten der itzigen italiäniſchen Operncomponiſten, deren einigen man das gute Naturell nicht abſprechen kann, zu frühzeitig, ehe ſie noch was von den Regeln der Setzkunſt verſtehen, für das Theater zu ſchreiben anfangen, daß ſie ſich nachgehends nicht mehr, wie ihre Vorfahren thaten, die Zeit nehmen, die Setzkunſt aus dem Grunde zu ſtudiren, daß ſie dabey nachläßig ſind, und mehrentheils zu geſchwind arbeiten. Ich getrauete mir eben nicht das Gegentheil zu erweiſen, wenn jemand behaupten wollte, daß ſie vielleicht noch ſchlechter ſeyn würden, wofern nicht ein und der andere große Componiſt unter ihren nordiſchen Nachbarn, abſonderlich ein berühmter Mann[*)], dem ſie den wahren guten und vernünftigen Geſchmack in der Singmuſik faſt abgetreten zu haben ſcheinen, ihnen noch, durch ſeine häufig in Italien aufgeführten Singſpiele, mit guten Exempeln vorgienge, und dadurch öfters Gelegenheit gäbe, ſich mit ſeinen Federn auszuſchmücken. So viel iſt gewiß, daß die Anzahl der guten ingebohrnen welſchen Componiſten, vor mehr und weniger als zwanzig Jahren, durch das, nicht gar lange nach einander erfolgte, frühzeitige Abſterben dreyer jungen Componiſten, welche einen hervorragenden Geiſt ſpüren ließen, und große Hoffnung gaben, aber alle drey nicht völlig zur Reife gekommen ſind, einen ſtarken Verluſt erlitten hat. Dieſe unterſchieden ſich, in ihrer Art zu denken, merklich von einander. Der eine hieß: Capelli [**)]. Dieſer war zum Prächtigen, Feurigen und Fremden aufgelegt. Der andere war: Pergoleſe[***)]. Dieſer hatte zum Schmeichelnden, Zärtlichen und Angenehmen viel Naturell, und bezeigte dabey viel guten Willen zur arbeitſamen Compoſition. Der dritte hieß: Vinci[†)]. Er war lebhaft, reich an Erfindung, angenehm, natürlich, und öfters ſehr glücklich im Ausdrucke: weswegen er auch in kurzer Zeit, durch nicht allzuviele Singſpiele, in ganz Italien, ſchon einen allgemeinen Beyfall erworben hatte. Nur ſchien ihm

---

[*) Joh. Adolph Haſſe.]

[**) Giovanni Maria Capelli, Eitner (Quellenlexikon) verzeichnet 7 Opern.]

[***) Giov. Batt. Pergoleſi (1710—1736), der Komponiſt der „Serva padrona."]

[†) Leonardo Vinci (1690—1732) Komponiſt von über 30 Opern, die Qu. wohl nur zum kleinſten Teile bekannt geweſen ſind.]

die Geduld, und die Lust zur sorgfältigen Ausbesserung seiner Gedanken, etwas zu fehlen.

[315] 64. §. Uebrigens, wenn man die Fehler der Componisten, von dem, was sie wirklich Gutes haben, absondert, so kann man den Italiänern überhaupt, die Geschiklichkeit im Spielen, die Einsicht in die Musik, die reiche Erfindung schöner Gedanken, und daß sie es im Singen zu einer größern Vollkommenheit gebracht haben, als irgend eine andere Nation, nicht absprechen. Nur Schade, daß seit einiger Zeit, die meisten ihrer Instrumentisten allzuweit von dem Geschmacke des Singens abgegangen sind: wodurch sie nicht nur Viele, die ihnen nachzuahmen suchen, verführen, sondern auch so gar manchen Sänger verleiten, die gute Singart zu verlassen. Es ist daher nicht ohne Grund zu befürchten, daß der gute Geschmack in der Musik, welchen die Italiäner ehedem vor den meisten Völkern voraus gehabt haben, sich bey ihnen nach und nach wieder verlieren, und andern gänzlich zu Theile werden könne. Einige vernünftige, und von Vorurtheilen befreyete italiänische Musikverständige gestehen dieses selbst zu. Sie wollen noch darzu behaupten, daß solches, sowohl in Ansehung der Composition, als der Art zu spielen, bereits geschehen sey. Dem sey aber wie ihm wolle, so bleibt den Italiänern doch die gute Singart, welche sich auch sogar gewissermaßen bis auf ihre Gondelnführer ausbreitet, vor allen andern Völkern noch eigen.

65. §. Bey den **Franzosen** findet sich das Gegentheil von dem, was ich von den Italiänern gesaget habe. Denn so wie die Italiäner in der Musik fast zu veränderlich sind, so sind die Franzosen darinne zu beständig, und zu sklavisch. Sie binden sich allzusehr an gewisse Charaktere, welche zwar zum Tanze und zu Trinkliedern, aber nicht zu ernsthaftern Stücken vortheilhaft sind: weswegen auch das Neue bey ihnen öfters alt zu seyn scheint. Die **Instrumentisten** pflegen sich zwar mit Ausführung großer Schwierigkeiten, und mit vielen Auszierungen im Adagio, nicht weit einzulassen, doch tragen sie ihre Sache mit vieler Deutlichkeit und Reinigkeit vor: womit sie zum wenigsten die guten Gedanken des Componisten nicht verderben. Wegen ihres deutlichen Vortrages, sind sie in einem Orchester, als Ripienisten, besser zu gebrauchen, als die Italiäner. Es ist daher einem jeden angehenden Instrumentisten, absonderlich Clavieristen zu rathen, daß er mit der französischen Art zu spielen den Anfang mache. Er wird dadurch nicht allein, die vorgeschriebenen Noten, und die kleinen Auszierungen, reinlich und deutlich vortragen lernen, sondern auch, mit der [316] Zeit, den französischen Schimmer mit der italiänischen Schmeicheley zu vermischen, fähig werden, und eine um so viel gefälligere Art zu spielen erlangen.

66. §. Die **französische Art zu singen** ist so beschaffen, daß dadurch nicht, wie bey den Italiänern, große Virtuosen können gezogen werden. Sie erschöpfet das Vermögen der menschlichen Stimme bey Weitem nicht. Ihre

Arien sind mehr redend als singend. Sie erfodern fast mehr Fertigkeit der Zunge, im Sprechen der Wörter, als Geschicklichkeit der Kehle. Der Zusatz der Manieren wird von dem Componisten vorgeschrieben: folglich haben die Ausführer nicht nöthig die Harmonie zu verstehen. Die Passagien sind bey ihnen im Singen fast gar nicht üblich: weil sie vorgeben daß ihre Sprache dieselben nicht erlaube. Die Arien werden mehrentheils, wegen Mangels der guten Sänger, so gesetzet, daß sie ein jeder, wer nur will, nachsingen kann: welches zwar solchen Liebhabern der Musik, die nicht viel davon verstehen, ein Vergnügen machet, den Sängern aber keinen sonderlichen Vorzug giebt. Es bleibt ihren Sängern nichts besonderes eigen, als die gute Action, welche sie vor andern Völkern voraus haben.

67. §. In der Composition verfahren die Franzosen sehr gewissenhaft. In ihren Kirchenmusiken findet man zwar mehr Bescheidenheit, aber auch mehr Trockenheit, als in den italiänischen. Sie lieben die natürlichen Gänge mehr, als die chromatischen. In der Melodie sind sie treuherziger als die Italiäner, denn man kann die Folge der Gedanken fast immer errathen: an Erfindungen aber sind sie nicht so reich als jene. Sie sehen mehr auf den Ausdruck der Wörter, als auf einen reizenden oder schmeichelnden Gesang. So wie die Italiäner die Schönheit der Composition, größten Theils, nur in der Hauptstimme anzubringen suchen, wodurch zwar die Grundstimme dann und wann verabsäumet wird: so legen hingegen die Franzosen meistentheils mehr Schimmer in die Grundstimme, als in die Hauptstimme. Ihr Accompagnement ist mehr simpel, als erhaben. Ihr Recitativ singt zu viel, die Arien hingegen zu wenig: weswegen man in einer Oper nicht allemal errathen kann, ob man ein Recitativ oder ein Arioso höre.[*)] Wofern auf ein französisches Recitativ eine zärtliche Arie folget, wird man ganz und gar eingeschläfert, und verlieret alle Aufmerksamkeit: da doch der Entzweck einer Oper [317] erfodert, daß die Zuhörer beständig mit einer angenehmen Abwechselung unterhalten, und immer aus einer Leidenschaft in die andere versetzet, ja daß die Leidenschaften selbst bisweilen auf einen gewissen Grad der Stärke getrieben werden, und wieder abnehmen sollen. Dieses kann aber der Dichter, ohne Beyhülfe des Componisten, nicht allein bewerkstelligen. Doch was den französischen Opern, wegen des geringen Unterschieds, der sich zwischen Arien und Recitativen findet, an der Lebhaftigkeit abgeht, das ersetzen die Chöre und Tänze. Wenn man den ganzen Zusammenhang einer französischen Oper genau betrachtet, so sollte man fast glauben, als wenn die allzuähnliche Vermischung der Arien und Recitative mit Fleiß so eingerichtet

[*) S. dazu die „Betrachtungen über die Oper" des Remond de St. Mard, übersetzt und mit zahlreichen, häufig auf Quantz Bezug nehmenden Anmerkungen versehen von Joh. Wilh. Hertel (1757).]

würde, um die Chöre und Ballette desto mehr zu erheben. Ungeachtet nun diese, sowohl als die Auszierungen des Schauplatzes, nur als ein Nebenwerk einer Oper anzusehen sind, wie denn absonderlich die Chöre in den italiänischen Opern wenig geachtet werden: so sind sie nichts desto weniger fast die größte Zierde der französischen Singspiele. Es ist unstreitig, daß die Musik der Franzosen, sich, zu dem in seiner Vollkommenheit betrachteten Tanzen, viel besser schicket, als keine andere: da hingegen die italiänische zum Singen und Spielen eine bessere Wirkung thut, als zum Tanzen. Doch ist auch nicht ganz zu läugnen, daß man in der französischen Instrumentalmusik, vornehmlich aber in ihren charakterisireten Stücken, wegen des an einander hangenden und concertirenden Gesanges, viele gefällige und annehmliche Gedanken antrifft, die sich, im italiänischen Geschmacke, mit prächtigen und erhabenen Gängen sehr wohl vermischen lassen.

68. §. Alle italiänischen Opern sind, wenn man sie im Ganzen betrachtet, auch nicht lauter Meisterstücke. Obgleich ihre vornehmsten Operndichter, sich, absonderlich seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, alle Mühe gegeben haben, die Singspiele von vielen Ausschweifungen zu reinigen, und dem vernünftigen Geschmacke des französischen Tragödientheaters, so viel als möglich ist, ähnlich zu machen, ob man wohl in Italien eine Menge vollkommen schöner Opernpoesieen aufzuweisen hat: da hingegen die Franzosen, in ihren meisten Opern, noch immer an den Fabeln kleben, und an einer Menge unnatürlicher und abentheuerlicher Vorstellungen sich belustigen: so werden doch noch in Italien, sowohl durch manche Poeten, als durch die Componisten und Sänger, große Fehler begangen. Die Poeten verbinden z. E. die Arien nicht allemal mit der [318] Hauptsache: so daß manche Arie, die mit dem Vorigen nicht den gehörigen Zusammenhang hat, nur von ohngefähr eingeschoben zu seyn scheint. Manchmal mag es einigen Dichtern wohl an der Beurtheilung oder an der Empfindung gefehlet haben: zuweilen aber kann es seyn, daß sie dem Componisten zu Gefallen, und nach gewissen Nebenabsichten haben dichten müssen: wenn nämlich die Worte nicht bequem in die Musik zu bringen gewesen sind, woran der Poet Schuld ist, oder wenn etwan der Componist eine Arie schon fertig hat, deren Worte sich nicht an den Ort, wo sie hinkommen soll, schicken, und der Dichter also eine Parodie darüber machen muß, welche freylich nicht allemal zum besten geräth. Bisweilen müssen sich die Dichter nur bemühen, Worte mit solchen Selbstlautern ausfündig zu machen, die sich gut zu Passagien schicken: wodurch denn, wenn die Dichter nicht reich an Veränderung der Gedanken und der Ausdrücke sind, dem Zusammenhange der Sache, und der Schönheit der Poesie, freylich nicht allezeit gerathen wird. Doch wird man wahrnehmen, daß die großen Operndichter, den einzigen **Metastasio** ausgenommen, gemeiniglich bey Weitem nicht so bequeme Arien zur Musik machen, als die mittelmäßigen. Diese müssen

sich dem Componisten wohl bequemen, wenn sie anders fortkommen wollen: jene aber wollen sich, auch öfters nicht einmal in billigen und nothwendigen Stücken, zum Vortheile der Musik, von ihrer vermeynten Höhe herab lassen: ob es gleich gar wohl möglich ist, daß die Poesie und Musik sich mit einander so vereinigen können, daß keine dabey zu kurz komme, wie nur noch erst kürzlich, in einem eigenen deutschen Werke: **von der musikalischen Poesie**, mit besonderer Gründlichkeit ist gezeiget worden. [*)]

69. §. Die Franzosen legen den Italiänern, nicht ganz und gar ohne Grund, zur Last, daß sie in den Arien, ohne Unterschied, zu viel Passagien anbringen. Es ist zwar wahr, daß wenn es der Sinn der Worte erlaubet, und der Sänger die Fähigkeit besitzt, Passagien lebhaft, egal, rund, und deutlich heraus zu bringen, die Passagien eine ausnehmende Zierde im Singen sind. Es ist aber auch nicht zu läugnen, daß die Italiäner hierinne bisweilen zu weit gehen, und weder einen Unterschied der Worte, noch der Sänger machen, sondern nur mehrentheils der hergebrachten Gewohnheit, ohne Beurtheilung, nachgehen. Die Passagien mögen wohl Anfangs, einigen guten Sängern zu Gefallen, so häufig eingeführet worden seyn, um die Geschicklichkeit ihrer Kehle zu zeigen. Es ist [319] aber nachher ein Misbrauch daraus erwachsen, so daß man glaubet, eine Arie ohne Passagien sey nicht schön, oder ein Sänger singe nicht gut, oder tauge gar nichts, wenn er nicht auch gleich, wie ein Instrumentist, viele schwere Passagien zu machen wisse: ohne zu bedenken, ob der Text Passagien erlaube, oder nicht. Es ist absonderlich nichts ungereimter, als wenn in einer sogenannten Actionarie, worinn ein hoher Grad des Affects, er mag klagend oder wütend seyn, liegt, und die mehr sprechend, als singend seyn sollte, viele Passagien vorkommen. Diese unterbrechen und vernichten an diesem Orte den ganzen Ausdruck der Sache: zu geschweigen, daß dergleichen Arien bey vielen Sängern unbrauchbar werden. Sänger, welche die Fähigkeit haben, Passagien, mit völliger Stärke und **ohne Fehler** der Stimme, rund und deutlich heraus zu bringen, sind rar: da hingegen viele Sänger, ohne diese Geschicklichkeit und Naturgabe zu besitzen, dennoch gut seyn können. Ehe man zu einer Leichtigkeit in den Passagien gelanget, muß ein großer Fleiß und besondere Uebung vorher gehen. Diejenigen Sänger aber, welchen, ungeachtet alles angewendeten Fleißes, die Natur doch diese Leichtigkeit versaget, dürften nur, anstatt daß sie sich, um die Mode mit zu machen, mit Passagien martern, ihre Zeit auf etwas bessers wenden, nämlich schmackhaft und ausdrückend zu singen, welches sonst öfters dabey versäumet wird. Aus der übertriebenen Lust Passagien zu singen, entsteht auch öfters noch das Uebel, daß um einiger Sänger willen, denen zuwider zu seyn die Klugheit nicht allemal erlaubet, dem Componisten, und dem Dichter,

[*) Chr. Gottfried Krause, „Von der musikalischen Poesie", Berlin, 1752—53.]

die Freyheit ordentlich zu denken benommen wird. Doch es scheint, daß itzo, der an den meisten Orten in Welschland eingerissene Mangel fertiger Sänger, den Passagien öfters fast gar zu enge Gränzen setzen werde.

70. §. Der Ursachen, warum nicht alle Opern in Italien vernünftig und gut ausgeführet werden, kann es noch viel mehrere geben. Taugt vollends die ganze Erfindung und Ausführung der Oper, von Seiten des Poeten, nicht viel, denn nicht einmal alle Materien sind der Musik bequem: so kann es auch dem besten Componisten fehl schlagen, weil er selbst durch die Poesie nicht angefeuert wird. Wendete er auch alle seine Kräfte an, um etwas Gutes hervor zu bringen, so kann dessen ungeachtet seine Composition doch nicht den erwarteten Beyfall erhalten: weil die Meisten, bisweilen aus Irrthum, den guten oder schlechten Erfolg einer Oper nicht dem Poeten, sondern dem Componisten allein zuschreiben: [320] ob gleich der eine eben so viel als der andere beytragen muß, wenn die Oper, von Seiten der Verfasser, vollkommen seyn soll. Eine gute, und durch den Dichter wohl ausgeführte Materie eines Singspiels, kann eine mittelmäßige Musik erheben: eine schlecht abgehandelte hingegen, kann verursachen, daß eine darüber sehr wohl gesetzete Musik, wenn man sie öfters höret, Verdruß und lange Weile machet: besonders wenn die Sänger und Accompagnisten das Ihrige nicht auch gehörig dazu beytragen.

71. §. Wenn aber der Poet eine gute Materie gewählet, und selbige nach aller möglichen Wahrscheinlichkeit ausgeführet hat, wenn er die Charaktere der aufgeführten Personen wohl von einander unterschieden, und solche, so viel als möglich ist, den Fähigkeiten, dem Alter, den Gemüthsneigungen, und der Gestalt der Sänger gemäß eingerichtet hat, wenn er einen jeden so sprechen läßt, wie es dem Charaktere, den er vorstellet, zukömmt, wenn die Recitative nicht gar zu weitläuftig, und die Worte der Arien nicht zu lang noch zu hochtrabend sind, wenn in den Arien zwar zuweilen einige, mit der Musik bequem nachzumalende Gleichnisse, vornehmlich und unumgänglich aber die Sprache der Leidenschaften, eingeführet worden, wenn die Leidenschaften, so wohl an ihrer zu- und abnehmenden Stärke, als an ihrer Verschiedenheit, geschikt mit einander abwechseln, wenn bequeme Versarten zu den Arien erwählet worden sind, wenn auch auf die zum Singen vorzüglich bequemen Wörter eine vernünftige Absicht gerichtet worden, die ungeschikten aber nach Möglichkeit vermieden sind, wenn ferner der Componist einen gereinigten Geschmack, und das Vermögen hat, die Leidenschaften, den Worten gemäß, mit der Musik auszudrücken, wenn er einen jeden Sänger nach seiner Stärke, und ohne Partheylichkeit eingekleidet hat, wenn er alles in seinem gehörigen Zusammenhange wohl mit einander verbunden, dabey aber eine billige Kürze beobachtet hat, wenn die Sänger ihre Rollen dem vorzustellenden Charaktere, und der Absicht des Componisten gemäß, mit Ernst und Eifer ausführen, wenn die Accompagnisten der Vorschrift des

Componisten, und ihrer Pflicht nachkommen, wenn endlich die Auszierungen des Theaters und die Ballette mit dem Inhalte der Oper wohl übereinstimmen: so ist kein Zweifel, daß nicht eine solche italiänische, oder nach italiänischer Art eingerichtete Oper, jedermann gefallen, und für eines der angenehmsten Schauspiele gehalten werden könne.

[321] 72. §. Hierüber aber kann weder ein Italiäner, noch ein Franzose, wenn er zumal niemals aus seinem Lande gekommen, und nur immer einerley Art von Musik gewohnet gewesen ist, ein richtiges Urtheil fällen. Ein jeder wird die, welche seiner Landesart gemäß ist, für die beste halten, und die andere verachten. Es wird ihn immer, entweder eine lange Gewohnheit, oder ein eingewurzeltes Vorurtheil verhindern, das Gute des Gegentheils, und das Schlechte seiner Parthey einzusehen. Ein dritter hingegen, wenn er anders Einsicht und Erkenntniß besitzet, und unpartheyisch ist, kann hierbey den sichersten Ausschlag geben.

73. §. In Italien sind meines Wissens niemals, weder französische Opern öffentlich, noch Arien oder andere französische Singstücke insbesondere aufgeführet, noch weniger französiche Sänger dahin berufen worden. In Frankreich hingegen hat man, zwar keine italiänische Oper öffentlich, doch aber italiänische Arien, Concerte, Trio, Solo, u. d. m. insbesondere aufgeführet, auch italiänische Sänger dahin kommen lassen, und unterhalten: wovon unter andern das italiänische Concert an der Tuillerie, und verschiedene neuere Vorfälle Zeugniß geben. In Deutschland sind schon von mehr als siebenzig Jahren her, sowohl französische als italiänische Opern, und, von noch längern Zeiten her, andere, in beyderley Geschmacke verfertigte Musiken, öffentlich und ins besondere aufgeführet worden: folglich hat man sich auch italiänischer und französischer Sänger dazu bedienet. Nachdem es aber die Italiäner im Geschmacke immer weiter getrieben haben, die Franzosen hingegen immer auf einer Stelle geblieben sind: so hat man fast seit 20 oder 30 Jahren, außer den Balletten, weder französische Opern, noch andere von dieser Art Musik in Deutschland mehr gehöret. Sowohl die im italiänischen Geschmacke gesetzeten Opern, als Instrumentalstücke, finden nicht nur bis itzo in ganz Deutschland, sondern auch in Spanien, Portugall, England, Pohlen und Rußland Beyfall. Der Franzosen ihre Sprache, Schriften, Poesie, Sitten, Gebräuche, Moden, und was sie sonst Gutes vorzubringen wissen, wird von den meisten europäischen Völkern, besonders aber von den Deutschen, geliebet: nur die Musik nicht mehr wie ehedem, ausgenommen von einigen jungen Leuten, deren erste Ausflucht nach Frankreich geht, und die allda etwan ein Instrument zu [322] spielen anfangen, die französische Musik aber bequemer zu spielen finden, als die italiänische.

74. §. Man hat sich zwar seit etlichen und zwanzig Jahren, insonderheit in Paris, bemühet, den italiänischen Geschmack mit dem französischen zu ver-

miſchen. [*)] Allein man findet von dem guten Erfolge bis itzo noch keine ſonderlichen Merkmaale. In der Singmuſik entſchuldiget man ſich immer mit der Sprache, daß dieſelbe zu der italiäniſchen Singart nicht bequem ſey. Vielleicht aber hat es noch an geſchikten Componiſten, und guten Sängern gefehlet, um es gehörig ins Werk zu ſetzen. Man hat ja wohl über deutſche und engländiſche Worte, welche bey den Franzoſen noch weniger im Credite ſtehen, mit gutem Erfolge im italiäniſchen Geſchmacke Muſik geſetzet, warum ſollte es denn nicht auch über die ſo ſehr beliebte franzöſiſche Sprache angehen? Um den Franzoſen dieſes Vorurtheil zu benehmen, ſollte man durch einen Componiſten, der in der italiäniſchen Art eine ſchöne Arie zu machen weis, und der die franzöſiſche Sprache ſo gut, als die italiäniſche verſteht, über franzöſiſche Worte, die nach der italiäniſchen Weiſe eingerichtet wären, eine Arie verfertigen, und dieſelbe durch einen guten italiäniſchen Sänger, der aber eine gute franzöſiſche Ausſprache haben müßte, abſingen laſſen. Dieſes könnte zu einer Probe dienen, ob die Schuld an der Sprache, oder an der Unwiſſenheit der franzöſiſchen Componiſten liege, wenn Muſik im italiäniſchen Geſchmacke ſich nicht zur franzöſiſchen Sprache ſchicken will.

75. §. In der Inſtrumentalmuſik möchten es die Franzoſen noch eher zu etwas bringen, wenn ſie ſowohl in Anſehung der Compoſition, als der Ausführung, gute Muſter von andern Völkern bey ſich hätten: oder wenn ihre Componiſten, Sänger, und Inſtrumentiſten mehr Liebhaber wären, andere Länder zu beſuchen, um eine vernünftige Vermiſchung im Geſchmacke zu machen. So lange ſie ſich aber noch von Vorurtheilen vor ihr eigenes Land beherrſchen laſſen, auch keine rechten echten und guten Beyſpiele von Italiänern, oder andern Nationen, die ſchon in einem vermiſcheten Geſchmacke ſetzen, ſingen oder ſpielen, in ihrem Lande haben, ſo lange ſie den vermiſcheten Geſchmack in andern Ländern nicht zu erlangen ſuchen: werden ſie entweder bleiben wie ſie vor langen Zeiten geweſen ſind, oder es ſteht zu befürchten, daß ſie, wegen des Mangels guter Muſter, wenn ſie ja was neues einführen wollen, aus der allzu-[323]großen Modeſtie, endlich in eine deſto größere Frechheit verfallen, und den ihnen immer noch eigen geweſenen netten und deutlichen Vortrag, in eine bizarre und dunkele Art zu ſpielen verwandeln möchten. Bey einer neuen und fremden Sache, wendet man mehrentheils nicht Zeit genug zur Unterſuchung derſelben an, ſondern man fällt gemeiniglich von einem äußerſten Ende aufs andere: abſonderlich wenn es

[*) Fr. Couperin gab 1724 Inſtrumentaltrios unter dem Titel „Les goûts réunis ou nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli“ heraus und eröffnete ſein „Concert instrumental“ vom Jahre 1725 mit einer Ouvertüre mit der Ueberſchrift „Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts francais et Italien (!) doit faire la perfection de la Musique.“]

auf die Wahl junger Leute ankömmt, welche durch alles, was nur neu ist, verblendet werden können.

76. §. Wollte man endlich die italiänische und französische Nationalmusik, wenn man jede von der besten Seite betrachtet, in der Kürze charakterisiren, und den Unterschied des Geschmackes gegen einander halten, so würde diese Vergleichung, meines Erachtens, ohngefähr also ausfallen:

Die Italiäner sind in der Composition uneingeschränket, prächtig, lebhaft, ausdrückend, tiefsinnig, erhaben in der Denkart, etwas bizarr, frey, verwegen, frech, ausschweifend, im Metrum zuweilen nachläßig, sie sind aber auch singend, schmeichelnd, zärtlich, rührend, und reich an Erfindung. Sie schreiben mehr für Kenner als für Liebhaber. Die Franzosen sind in der Composition zwar lebhaft, ausdrückend, natürlich, dem Publicum gefällig und begreiflich, und richtiger im Metrum als jene, sie sind aber weder tiefsinnig noch kühn, sondern sehr eingeschränket, sklavisch, sich selbst immer ähnlich, niedrig in der Denkart, trocken an Erfindung, sie wärmen die Gedanken ihrer Vorfahren immer wieder auf, und schreiben mehr für Liebhaber als für Kenner.

Die italiänische Singart ist tiefsinnig, und künstlich, sie rühret, und setzet zugleich in Verwunderung, sie beschäftiget den musikalischen Verstand, sie ist gefällig, reizend, ausdrückend, reich im Geschmacke und Vortrage, und versetzet den Zuhörer, auf eine angenehme Art, aus einer Leidenschaft in die andere. Die französische Singart ist mehr simpel als künstlich, mehr sprechend als singend, im Ausdrucke der Leidenschaften, und in der Stimme, mehr übertrieben als natürlich, im Geschmacke und im Vortrage ist sie arm, und sich selbst immer ähnlich, sie ist mehr für Liebhaber als für Musikverständige, sie schicket sich besser zu Trinkliedern als zu ernsthaften Arien, und belustiget zwar die Sinne, den musikalischen Verstand aber läßt sie ganz müßig. [324]

Die italiänische Art zu spielen ist willkührlich, ausschweifend, gekünstelt, dunkel, auch öfters frech und bizarr, schwer in der Ausübung, sie erlaubet viel Zusatz von Manieren, und erfodert eine ziemliche Kenntniß der Harmonie, sie erwecket aber bey den Unwissenden mehr Verwunderung als Gefallen. Die französische Spielart ist sklavisch, doch modest, deutlich, nett und reinlich im Vortrage, leicht nachzuahmen, nicht tiefsinnig noch dunkel, sondern jedermann begreiflich, und bequem für die Liebhaber, sie erfodert nicht viel Erkenntniß der Harmonie, weil die Auszierungen mehrentheils von dem Componisten vorgeschrieben werden, sie verursachet aber bey den Musikverständigen wenig Nachdenken.

Mit einem Worte: die italiänische Musik ist willkührlich, und die französische eingeschränket: daher es bey dieser mehr auf die Composition als auf die Ausführung, bey jener aber, fast so viel, ja bey einigen Stücken fast mehr, auf die Ausführung, als auf die Composition ankömmt, wenn eine gute Wirkung erfolgen soll.

Die italiänische Singart, ist ihrer Art zu spielen, und die französische Art zu spielen, ihrer Singart vorzuziehen.

77. §. Die Eigenschaften dieser beyden Musikarten, könnten zwar noch weitläuftiger ausgeführet, und noch genauer untersuchet werden. Allein dieses würde vielmehr in eine eigene und besondere Abhandlung davon, als hierher gehören. Inzwischen habe ich mich doch bemühet, die vornehmsten Wahrheiten und Kennzeichen derselben, und des dazwischen befindlichen Unterschiedes, in der Kürze zu bemerken. Ich lasse einem jeden die Freyheit, aus dem Angeführten den Schluß zu ziehen, welcher Geschmack von beyden mit Rechte den Vorzug verdiene. Ich habe aber zu der Billigkeit meiner Leser das Vertrauen, daß sie mich um soviel weniger hierbey einer Partheylichkeit beschuldigen werden: da dasjenige, was ich etwan selbst von Geschmacke erlanget habe, sowohl aus dem französischen als aus dem italiänischen geflossen ist, da ich beyde Länder, in der ausdrücklichen Absicht, mir das Gute von beyden in der Musik zu Nutzen zu machen, durchreiset bin, und da ich also von beyden Musikarten einen Augen- und Ohrenzeugen abgeben kann.

78. §. Wenn man **die Musik der Deutschen**, von mehr als einem Jahrhunderte her, genau untersuchet: so findet man zwar, daß die Deutschen es schon vor geraumer Zeit, nicht nur in der harmonisch richtigen Setzkunst, sondern [325] auch auf vielen Instrumenten, sehr weit gebracht hatten. Vom guten Geschmacke aber, und von schönen Melodieen, findet man, außer einigen alten Kirchengesängen, wenig Merkmaale, sondern vielmehr daß sowohl ihr Geschmack als ihre Melodieen, länger als bey ihren Nachbarn, ziemlich platt, trocken, mager, und einfältig gewesen.

79. §. Ihre **Composition** war, wie gesagt, harmonisch und vollstimmig aber nicht melodisch und reizend.

Sie sucheten mehr künstlich, als begreiflich und gefällig, mehr für das Gesicht, als für das Gehör zu setzen.

Die ganz Alten brachten, in einem ausgearbeiteten Stücke, zu viele und zu überflüßige Cadenzen nach einander an: indem sie fast aus keiner Tonart in die andere, ohne vorher zu cadenziren, auszuweichen pflegeten: durch welche Aufrichtigkeit aber das Gehör selten überrascht wurde.

Es fehlete ihnen an einer guten Wahl und Verbindung der Gedanken.

Die Leidenschaften zu erregen und zu stillen, war ihnen etwas unbekanntes.

80. §. In ihrer **Singmusik** sucheten sie mehr die bloßen Wörter, als den Sinn derselben, oder den damit verknüpfeten Affect, auszudrücken. Viele glaubeten dieserwegen schon eine Gnüge geleistet zu haben, wenn sie z. E. die Worte: Himmel und Hölle, durch die äußerste Höhe und Tiefe ausdrücketen: wodurch denn oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pflegete. In Singstücken liebten sie sehr die äußerste Höhe, und ließen in derselben immer Worte aus-

sprechen. Hierzu mögen die Falsetstimmen erwachsener Mannespersonen, welchen die Tiefe gemeiniglich beschwerlich ist, einige Ursache gegeben haben. Den Sängern gaben sie unter geschwinden Noten viele Worte nach einander auszusprechen, welches aber der Eigenschaft des guten Singens zuwider ist, den Sänger verhindert die Töne in ihrer gehörigen Schönheit hervor zu bringen, und sich von der gemeinen Rede allzuwenig unterscheidet(*). Ihre Singarien bestunden mehrentheils aus zwo Reprisen, sie waren sehr kurz, aber auch sehr einfältig und trocken.

(*) Obgleich einige wenige Deutsche, durch Nachahmung des italiänischen Geschmackes, diesen Fehler, welcher nur in der komischen Musik eine Schönheit ist, abgeleget haben: so ist er doch, auch zu itziger Zeit, noch nicht gänzlich ausgerottet. [326]

Wie die Singart der Deutschen in den alten Zeiten beschaffen gewesen sey, kann man, noch bis auf diese Stunde, in den meisten Städten, an den Chor- oder Schulsängern abnehmen. Diese bringen es zwar im Notenlesen weiter, als viele galante Sänger anderer Völker: allein mit der Stimme wissen sie fast gar nicht umzugehen. Sie singen daher meistentheils ohne Licht und Schatten, in einerley Stärke des Tones. Die Nasen- und Gurgelfehler kennen sie kaum. Die Vereinigung der Bruststimme mit dem Falset ist ihnen eben so unbekannt, als den Franzosen. Mit dem Triller begnügen sie sich so, wie ihn die Natur giebt. Von der italiänischen Schmeicheley, welche durch geschleifete Noten, und durch das Vermindern und Verstärken des Tones gewirket wird, haben sie wenig Empfindung. Ihr unangenehmes, übertriebenes, allzurauschendes Stoßen mit der Brust, wobey sie sich die Fertigkeit der Deutschen das h auszusprechen rechtschaffen zu Nutze machen, und bey allen Noten: ha ha ha ha hören lassen, verursachet, daß die Passagien alle gehacket klingen, und ist von der Art, mit welcher die welschen Brststimmen die Passagien vortragen, weit entfernet. Den simpeln Gesang hengen sie nicht genug an einander, und verbinden denselben nicht durch vorhaltende Noten: weswegen ihr Vortrag sehr trocken und einfältig klingt. Es fehlet diesen deutschen Chorsängern zwar weder an natürlich guten Stimmen, noch an der Fähigkeit etwas zu lernen: es fehlet ihnen vielmehr an der guten Unterweisung. Die Cantores sollen, wegen der mit ihrem Amte immer verknüpfeten Schularbeiten, zugleich halbe Gelehrte seyn. Deswegen wird öfters bey der Wahl mehr auf das letztere, als auf die Wissenschaft in der Musik gesehen. Die nach solchen Absichten erwähleten Cantores treiben deswegen die Musik, von der sie ohnedem sehr wenig wissen, nur als ein Nebenwerk. Sie wünschen nichts mehr, als bald durch eine gute fette Dorfpfarre, von der Schule, und zugleich von der Musik erlöset zu werden. Findet sich auch ja noch hier und da ein Cantor, der das Seinige versteht, und seinem musikalischen Amte rechtschaffen vorzustehen Lust hat: so suchen an vielen Orten die Obersten der Schule, einige geistlichen Aufseher derselben, unter denen viele der Musik auffätzig sind, nicht ausgenommen, sowohl den Cantor, als die Schüler, an der Ausübung der Musik zu hindern Auch sogar in denen Schulen, welche, besage ihrer Gesetze, hauptsächlich in der Absicht gestiftet worden sind, daß die Musik darinne vorzüglich soll gelehret und gelernet, und musici eruditi gezogen werden, ist öfters der durch den Vorsteher unterstützete Rector der abgesagteste Feind der Musik. Gerade als wenn ein guter Lateiner und ein guter Musikus Dinge wären, deren eines das andere nothwendiger Weise aufhebt. Die mit den Cantordiensten verknüpfeten Vortheile, sind an vielen, ja an den meisten Orten, so gering, daß ein guter Musikus Bedenken tragen muß, einen solchen Dienst, ohne Noth, an-

zunehmen Da es nun, auf solche Art, in Deutschland an guter Anweisung, vornehmlich in der Vocalmusik, fehlet, da derselben auch noch dazu an vielen Orten unübersteigliche Hindernisse in den Weg geleget werden: so können auch nicht leicht gute Sänger erzogen werden. Es ist bey diesen Umständen zu vermuthen, daß bey den Deutschen die gute Singart niemals so allgemein werden dürfte, als bey den Italiänern, bey [327] welchen, schon von vielen Zeiten her, dießfalls die besten Anstalten vorhanden sind: es wäre denn, daß große Herren Vorschub thäten, Singschulen anzulegen, in welchen die gute und echte italiänische Singart gelehret würde.

81. §. Die Instrumentalmusik der Deutschen in den vorigen Zeiten sah mehrentheils auf dem Papiere sehr bunt und gefährlich aus. Sie schrieben viele drey- vier und mehrmal geschwänzten Noten. Weil sie aber dieselben in einer sehr gelassenen Geschwindigkeit ausführeten: so klangen ihre Stücke dessen ungeachtet nicht lebhaft, sondern matt und schläfrig.

Sie hielten mehr von schweren als leichten Stücken, und sucheten mehr Verwunderung zu erwecken, als zu gefallen.

Sie beflissen sich mehr, den Gesang der Thiere, z. E. des Kukuks, der Nachtigall, der Henne, der Wachtel, u. s. w. auf ihren Instrumenten nachzumachen, wobey der Trompete und der Leyer auch nicht vergessen wurde: als der Menschenstimme nachzuahmen. [*)]

Oefters war ein sogenanntes Quodlibet, wobey entweder in Singstücken lächerliche Worte, ohne Zusammenhang, vorkamen, oder, in Instrumentalstücken, die Sangweisen gemeiner und niederträchtiger Trinklieder unter einander gemischet wurden, ihr angenehmster Zeitvertreib.

Auf der Geige spieleten sie mehr harmonisch, als melodisch. Sie setzeten viele Stücke, wozu die Violinen umgestimmet werden mußten. Die Seyten wurden nämlich, nach Anzeige des Componisten, anstatt der Quinten, in Secunden, Terzen, oder Quarten gestimmet, um die Accorde desto leichter zu haben: welches aber bey den Passagien eine nicht geringe Schwierigkeit verursachete. [**)]

Ihre Instrumentalstücke bestunden meistentheils aus Sonaten, Partieen, Intraden, Märschen, Gassenhauern, und vielen andern oft lächerlichen Charakteren, deren Gedächtniß itzo verloschen ist.

Das Allegro bestund mehrentheils vom Anfange bis zum Ende aus lauter Passagien, da fast immer ein Tact dem andern ähnlich war, und von einem Tone zum andern, durch die Transpositionen, wiederholet wurde, welches aber

---

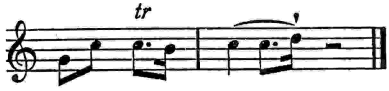
[*) Gemeint sind offenbar Joh. Jak. Walthers Violinwerke „Scherzi da Violino solo con il Basso Continuo“ (1676) und „Hortulus chelicus“ (1694), welche Nachahmungen solcher Art enthalten und von Qu. früher in Dresden studiert worden waren (Selbstbiographie, a. a. O.)]

[**) Die sogen. Scordatura, die namentlich F. H. Biber in seinen Violinsonaten verwendet.]

endlich nothwendig einen Ekel verurſachen mußte. Oefters blieben ſie nicht länger als nur wenige Tacte bey einerley Tempo: ſie vermiſcheten vielmehr, in einem Satze, bald etwas Langſameres, bald wieder etwas Geſchwinderes, mit einander.

[328] Ihr Adagio hatte mehr eine natürliche Harmonie, als gute Melodie. Sie macheten darinne auch wenig Manieren, außer daß ſie dann und wann die ſpringenden Intervalle mit laufenden Noten ausfülleten. Die Schlüſſe ihrer langſamen Stücke waren einfältig. Anſtatt daß man itziger Zeit, wenn man z. E. im C ſchließen will, den Triller auf dem D oder H ſchlägt: ſo ſchlugen ſie denſelben auf dem C, welchem ſie die Zeit einer punctirten Note gaben, und ließen das H als eine kurze Note nur ſimpel hören; der Endigungsnote C aber wurde noch eine, um einen Ton höher ſtehende Note, als ein beſonderer Zierrath angeſchleifet. Ihre Cadenzen waren ohngefähr in der Ausführung ſo beſchaffen, wie Tab. XXIII. Fig. 15.

[Tab. XXIII.] Fig. 15.



mit Noten ausdrücket zu ſehen iſt. Von vorhaltenden Noten, welche den Geſang an einander zu binden, und, auf eine angenehme Art, die Conſonanzen in Diſſonanzen zu verwandeln dienen, wußten ſie wenig oder gar nichts: weswegen ihre Art zu ſpielen nicht rührend noch reizend, ſondern platt und trocken war.

Vielerley Inſtrumente, von denen man itzo kaum noch die Namen weis, waren bey ihnen üblich. Es iſt daher zu vermuten, daß man, wegen Vielheit derſelben, mehr Urſach gehabt habe ihren Fleiß, als ihre Geſchiklichkeit im Spielen, zu bewundern. [*)]

82. §. So ſchlecht es aber in den vorigen Zeiten, bey aller gründlichen Einſicht der deutſchen Componiſten in der Harmonie, mit ihrem, und der deutſchen Sänger und Inſtrumentiſten ihrem Geſchmacke ausgeſehen haben mag: ſo ein anderes Anſehen hat es doch nunmehr nach und nach damit gewonnen. Denn wenn man auch von den Deutſchen nicht eben ſagen kann, daß ſie einen eigenthümlichen, und von den andern Nationalmuſiken ſich ganz unterſcheidenden Geſchmack hervor gebracht hätten: ſo ſind ſie hingegen deſto fähiger, einen andern, welchen ſie nur wollen, anzunehmen, und wiſſen ſich das Gute von allen Arten der ausländiſchen Muſik zu Nutzen zu machen.

[*) Qu. urteilt über die Muſik der älteren Generationen als Vertreter des ariſtokratiſchen „galanten" Stils und kommt ſomit zu einer einſeitigen ſummariſchen Ablehnung derſelben. Seine Bemerkungen zeugen auch bereits für das ſchwindende Verſtändnis der Kunſt der Joh. Seb. Bachſchen Zeit.]

83. §. Es fiengen schon im vorigen Jahrhunderte, seit der Mitte desselben, einige berühmte Männer, welche theils Italien oder Frankreich selbst besuchet, und darinne profitiret hatten, theils aber auch die Arbeiten und den Geschmack der verdienten Ausländer zu Mustern nahmen, an, die Ausbesserung des musikalischen Geschmackes zu bearbeiten. Die Orgel- und Clavierspieler, unter den letztern vornehmlich **Froberger**, und nach ihm [329] **Pachhelbel**, unter den erstern aber **Reinken, Buxtehude, Bruhns**, und einige andere, setzeten fast am ersten die schmackhaftesten Instrumentalstücke ihrer Zeit, für ihre Instrumente. Absonderlich wurde **die Kunst die Orgel zu spielen**, welche man großen Theils von den Niederländern empfangen hatte, um diese Zeit schon, von den obengenannten und einigen andern geschikten Männern, sehr weit getrieben. Endlich hat sie der bewundernswürdige **Johann Sebastian Bach**, in den neuern Zeiten, zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Nur ist zu wünschen, daß dieselbe, nach seinem Absterben, wegen der geringen Anzahl derer, die noch einigen Fleiß darauf wenden, sich nicht wieder dem Abfalle, oder gar dem Untergange nähern möge.

Man kann zwar nicht läugnen, daß es in gegenwärtigen Zeiten unter den Deutschen viele gute Clavierspieler gebe: die guten Organisten aber sind anitzo in Deutschland viel rarer, als vor diesem. Es ist wahr, daß man noch hier und da einen und den andern brafen und geschikten Orgelspieler findet. Allein es ist auch eben so gewiß, daß man öfters, so gar in manchen Hauptkirchen großer Städte, die Orgeln von solchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpern mishandeln höret, welche kaum werth wären, Sackpfeifer in einer Dorfschenke zu seyn. Es fehlet so weit, daß dergleichen unwürdige Organisten etwas von der Composition verstehen sollten, daß sie vielmehr nicht einmal einen wohlklingenden und richtigen Baß zu der Melodie eines Chorals ausfinden können, geschweige daß sie dazu zum wenigsten noch zwo richtige Mittelstimmen zu treffen fähig wären. Ja nicht einmal die simple Melodie eines Choralgesanges kennen sie. Oefters sind die blökenden Currentjungen ihre Vorsänger und Muster, nach deren Fehlern sie die Melodien, wohl alle Monate, immer wieder aufs Neue verhunzen. Unter Orgel und Clavicimbal machen sie keinen Unterschied. Das der Orgel eigene Tractament ist ihnen so unbekannt, als die Kunst ein geschiktes Vorspiel vor einem Gesange zu machen: ungeachtet es nicht an gestochenen und geschriebenen Mustern fehlet, woraus sie beydes, wenn sie wollten, erlernen könnten. Sie ziehen lieber ihre eigenen, aus dem Stegreife erschnappeten Gedanken, den besten, mit Vernunft und Ueberlegung ausgearbeiteten Orgelstücken berühmter Männer, vor. Mit ihren ungeschikten bockpfeiferhaften Coloraturen, welche sie zwischen jedem Einschnitte eines Chorals herleyern, machen sie die Gemeine irre, anstatt ihren Gesang in Ordnung zu erhalten. Von der Art wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand, und der linke Fuß, stehen bey vielen in solcher Verbindung mit einander, daß niemals einer, ohne des andern Vorwissen und Uebereinstimmung, einen Ton anzuschlagen sich getrauet. Ich will nicht einmal gedenken, wie sie öfters eine ohnedem schlecht genug ausgeführte Kirchenmusik, durch ihr elendes Accompagnement, noch schlechter machen. Schade! wenn Deutschland den Vorzug des Besitzes guter Orgelspieler nach und nach wieder verlieren sollte. Freylich geben die, an den meisten [330] Orten, gar zu geringen Besoldungen eine schlechte Auf-

munterung zu dem Fleiße in der Orgelwissenschaft. Freylich wird auch mancher geschickter Organist, durch den Hochmuth und Eigensinn einiger seiner geistlichen Befehlshaber, niedergeschlagen.

84. §. Den merkwürdigsten Zeitpunct, worinne absonderlich der Geschmack der Deutschen, in Ansehung der Vocalcomposition, angefangen hat, eine bessere Gestalt zu gewinnen, könnte man ohngefähr um das Jahr 1693 setzen, als zu welcher Zeit, nach des, um die Vertheidigung und die Geschichtskunde der Musik ausnehmend verdieneten Herrn **Mattheſons** Berichte, im musikalischen Patrioten, S. 181. und 343. der Capellmeister **Couſſer** die neue oder italiänische Singart in den Hamburgischen Opern eingeführet hat. Um eben diese Zeit fieng der berühmte **Reinhard Keiſer** an, sich mit seinen Operncompositionen hervorzuthun. Dieser schien zu einem, mit reicher Erfindung verknüpfeten, angenehm singenden Wesen gleichsam gebohren zu seyn, er belebte also die neue Singart damit auf eine vorzügliche Weise. Ihm hat der gute Geschmack in der Musik in Deutschland, unstreitig, viel zu danken. Die in Hamburg und Leipzig nach dieser Zeit ziemlich lange in blühendem Zustande gewesenen Opern, und die berühmten Componisten, welche, zugleich nebst **Keisern**, von Zeit zu Zeit, ungeachtet der öfters schlechten, und nicht selten gar niederträchtigen Texte, für dieselben gearbeitet haben, haben zu dem Grade des guten Geschmackes, in welchem die Musik in Deutschland gegenwärtig steht, gute Vorbereitungen gemachet. Es könnte als ein Ueberfluß angesehen werden, wenn ich diejenigen großen Männer, welche sich in den itztgenannten Zeiten, sowohl in der Kirchen- Theatral- und Instrumentalcomposition, als auch auf Instrumenten, unter den Deutschen berühmt gemachet haben, und deren einige entschlafen, einige noch am Leben sind, alle mit Namen anführen wollte. Ich bin versichert, daß sie in und außer Deutschland schon alle so bekannt sind, daß ihre Namen, meinen musikliebenden Lesern, ohne vieles Nachdenken, gleich beyfallen werden. So viel ist gewiß, daß ihnen diejenigen, welche zu unsern Zeiten in der Tonkunst hervorragen, den größten Dank schuldig sind.

85. §. Bey allen diesen Bemühungen brafer Tonkünstler aber, fanden sich in Deutschland doch noch immer unterschiedene Hindernisse, welche dem guten Geschmacke im Wege standen. Man war öfters nicht so bemüht, den [331] Erfindungen dieser berühmten Männer den gehörigen Beyfall zu geben, und ihnen nachzufolgen, wie es wohl hätte seyn sollen. An vielen Orten bekümmerte man sich nicht einmal darum: sondern blieb immer bey dem Alten stehen. Ja was noch mehr ist, es fanden sich vielmehr unterschiedene Widersacher, welche, aus einer ungereimten Liebe zu dem Alterthume, schon darinne, weil die Ausarbeitungen gedachter Männer von der alten Art abgiengen, Ursache genug zu haben glaubten, alles als Ausschweifungen zu verwerfen. Wie lange ist es her, daß man noch die alte Weise, in Deutschland, mit großer Hitze,

obgleich desto schwächern Gründen, zu vertheidigen suchte? Viele, die auch noch Lust gehabt hätten zu profitiren, hatten weder das Vermögen, an solche Orte zu reisen, wo die Musik im Flore war, noch auch sich Musikalien von da zu verschreiben. Es ist nicht zu läugnen, daß durch die Einführung des Cantatenstyls, in die Kirchen der Protestanten, dem guten Geschmacke auch ein besonderer Vortheil zugewachsen ist. Allein wie viel Widerspruch hat es nicht zu überwinden gekostet, ehe die Cantaten und Oratorien in der Kirche einen festen Fuß haben fassen können? Vor wenigen Jahren gab es noch Cantores, die in ihrem mehr als funfzigjährigen Amte, sich noch nicht hatten überwinden können, ein Kirchenstück von **Telemannen** aufzuführen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man zu gleicher Zeit an einem Orte in Deutschland gute, am andern aber sehr unschmackhafte und ungesalzene Musik angetroffen hat. Wer nun von Ausländern etwa, zum Unglücke, an einem der letztern Orte Musik gehöret hatte, und alle Deutschen hiernach beurtheilete, der konnte sich freylich von ihrer Musik nicht die vortheilhaftesten Begriffe machen.

86. §. Die Italiäner pflegeten vor diesem den deutschen Geschmack in der Musik: un gusto barbaro, **einen barbarischen Geschmack**, zu nennen. Nachdem es sich aber gefüget, daß einige deutsche Tonkünstler in Italien gewesen, und allda Gelegenheit gehabt haben, von ihrer Arbeit, sowohl Opern als Instrumentalmusik mit Beyfalle aufzuführen, da wirklich die Opern, an welchen man in Italien zu itzigen Zeiten den meisten Geschmack, und zwar mit Rechte, findet, von der Feder eines Deutschen herkommen: so hat sich das Vorurtheil nach und nach verlohren. Doch muß man auch sagen, daß die Deutschen sowohl den Italiänern, als auch eines Theils den Franzosen, wegen dieser vortheilhaften Veränderung ihres Geschmackes, ein Vieles zu danken haben. Es ist bekannt, [332] daß an verschiedenen deutschen Höfen, als: in Wien, Dresden, Berlin, Hannover, München, Anspach, u. a. m. schon von hundert Jahren her, italiänische und französische Componisten, Sänger und Instrumentisten in Diensten gestanden sind, und Opern aufgeführet haben. Es ist bekannt, daß einige große Herren viele von ihren Tonkünstlern nach Italien und Frankreich haben reisen lassen, und daß, wie ich schon oben gesaget habe, viele der Verbesserer des Geschmackes der Deutschen, entweder eines, oder beyde dieser Länder besuchet haben. Diese haben also, sowohl von dem einen als von dem andern den Geschmack angenommen, und eine solche Vermischung getroffen, welche sie fähig gemachet hat, nicht nur deutsche, sondern auch italiänische, französische, und engländische Opern, und andere Singspiele, eine jede in ihrer Sprache und Geschmacke zu componiren, und mit großem Beyfalle aufzuführen. Weder von den italiänischen noch französischen Tonkünstlern kann man dergleichen sagen. Nicht daß es ihnen am Talente dazu fehlete: sondern weil sie sich wenig Mühe geben, fremde Sprachen zu erlernen, weil sie allzusehr von Vorurtheilen ein-

genommen sind, und weil sie sich nicht überreden können, daß außer ihnen, und ohne ihre Sprache, etwas Gutes in der Singmusik hervorgebracht werden könne.

87. §. Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein **vermischter Geschmack**, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: **den deutschen Geschmack** nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind, sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlandes, eingeführet worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern misfällt.

88. §. Wofern nun **die deutsche Nation** von diesem Geschmacke nicht wieder abgeht: wenn sie sich bemühet, wie bishero ihre berühmtesten Componisten gethan haben, darinne immer weiter nachzuforschen, wenn **ihre neuangehenden Componisten** sich mehr, als itziger Zeit leider geschieht, befleißigen, nebst ihrem vermischeten Geschmacke, die Regeln der Setzkunst, so wie ihre Vorfahren, gründlich zu erlernen, wenn sie sich nicht an der puren Melodie, und an der Verfertigung theatralischer [333] Arien allein begnügen, sondern sich sowohl im Kirchenstyle als in der Instrumentalmusik auch üben, wenn sie wegen Einrichtung der Stücke und wegen vernünftiger Verbindung und Vermischung der Gedanken, solche Componisten, welche einen allgemeinen Beyfall erhalten, sich zu Mustern vorstellen, um ihrer Art zu setzen, und ihrem feinen Geschmacke nachzuahmen: doch daß sie sich dabey nicht gewöhnen, wie es von sehr vielen geschieht, sich mit fremden Federn zu schmücken, und etwa den Hauptsatz, oder den ganzen Zusammenhang, von diesem oder jenem auszuschreiben, oder aufzuwärmen, wenn sie vielmehr ihre eigene Erfindungskraft dran strecken, um ihr Talent ohne Nachtheil eines Andern zu zeigen, und aufzuräumen, und um nicht, anstatt Componisten zu werden, immer nur Copisten zu verbleiben, wenn **die deutschen Instrumentisten** sich nicht, wie oben von den Italiänern gesaget worden ist, durch eine bizarre und komische Art auf Irrwege führen lassen: sondern die gute Singart, und diejenigen, welche in einem vernünftigen Geschmacke spielen, zum Muster nehmen, wenn ferner **die Italiäner** und **die Franzosen** den Deutschen in der Vermischung des Geschmackes so nachahmen wollten, wie die Deutschen ihnen im Geschmacke nachgeahmet haben, wenn dieses alles, sage ich, einmüthig beobachtet würde: so könnte mit der Zeit **ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik** eingeführet werden. Es ist auch dieses so gar unwahrscheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzosen, doch mehr die Liebhaber der Musik, als die Tonkünstler unter ihnen, mit ihrem puren Nationalgeschmacke selbst mehr recht zufrieden sind, sondern schon seit einiger Zeit, an gewissen ausländischen Compositionen, mehr Gefallen, als an ihren inländischen, bezeiget haben.

89. §. In einem Geſchmacke, welcher, ſo wie der itzige deutſche, aus einer Vermiſchung des Geſchmackes verſchiedener Völker beſteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches, welches ihr alſo niemals misfallen kann. Müßte man auch gleich, in Betrachtung aller, über den Unterſchied des Geſchmackes bisher angeführten Gedanken und Erfahrungen, dem puren italiäniſchen Geſchmacke, vor dem puren franzöſiſchen, einen Vorzug einräumen: ſo wird doch jedermann eingeſtehen, weil der erſte nicht mehr ſo gründlich, als vor dieſem iſt, ſondern ſehr frech und bizarr geworden, der andere hingegen gar zu ſimpel geblieben iſt, daß deswegen ein, von dem Guten beyder Arten zuſam-[334]mengeſetzeter und vermiſchter Geſchmack, unfehlbar allgemeiner und gefälliger ſeyn müſſe. Denn eine Muſik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieſer oder jener Nation allein, ſondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, ja, aus den angeführten Urſachen, nicht anders als für gut erkannt werden kann, muß, wenn ſie ſich anders auf die Vernunft und eine geſunde Empfindung gründet, außer allem Streite, die beſte ſeyn.

E N D E.

Regiſter
der vornehmſten Sachen.

Die römiſche Zahl weiſet auf das Hauptſtück; die deutſche Ziffer auf den §. — Wenn aber zwo römiſche Zahlen beyſammen ſtehen, ſo zeiget zwar die größere das Hauptſtück, die kleinere aber den Abſchnitt deſſelben an. — Das E bedeutet die Einleitung.

[Die vom Herausgeber herrührenden Zuſätze ſind in [] geſetzt. Kurſivdruck innerhalb dieſer bezeichnet das Vorkommen in Anmerkungen. Ein * bedeutet, daß der betr. Abſchnitt in der Neuausgabe fortgelaſſen oder nur im Auszuge mitgeteilt iſt.]

A.

Abnehmen der Stärke des Tones, ſ. Ton.
Abzug eine kleine weſentliche Manier, VIII. 4.
Accompagnement einer Hauptſtimme, XVII. wo es am beſten erlernet werde, XVII. IV. 12. auf dem Clavicymbal insbeſondere, XVII. VI. 1. u. f. eines Recitativs XVII. VII. 59.
Adagio, die Art daſſelbe auszuführen iſt zweyerley XIV. 2. wie es auszuführen iſt XIV. 5. u. f. die unterſchiedenen Arten deſſelben XIV. 7. das Zeitmaaß dieſer Arten XVII. VII. 49—51. wie es zu begleiten XVII. VII. 25. 37. auf dem Flügel insbeſondere XVII. VI. 28. 30. 31. deſſen Vortrag auf Bogeninſtrumenten XVII. II. 12—14. eines Concerts XVIII. 35—37. eines Solo XVIII. 48. wie es in alten Zeiten geſetzet wurde XVIII. 36.
— cantabile ſein Zeitmaaß XVII. VII. 49—51.
— di molto deſſen Vortrag XIV. 8—16. Bogenſtrich XVII. II. 26. Zeitmaaß XVII. VII. 49—51.
— ſpiritoſo deſſen Vortrag XIV. 18. 19. Bogenſtrich XVII. VII. 26.
Ad libitum ſ. Fermate.
Aeltern fehlen oft in Erwählung der Lebensart der Kinder E. 3.
Affecten ſ. Leidenſchaften.
Affettuoſo ſein Bogenſtrich XVII. II. 26.
Albinoni ein welſcher Componiſt XVIII. 58. [*Algarotti, Graf S. 234 Anm.*]
Allabrevetact wie er bezeichnet wird V. 13. XVII. VII. 50. ſein Zeitmaaß XVII. VII. 50. 58.
Alla Siciliana ſ. Siciliana.
Allegretto deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26. Zeitmaaß XVII. VII. 49—51.
Allegro verſchiedene Arten deſſelben XII. 1. 2. wie es auszuführen iſt XII. 3. u. f. Bogenſtrich dabey XVII. II. 26. XVII. IV. 5. Anmerkungen bey deſſelben Begleitung XVII. VII. 38. für das Clavier insbeſondere XVII. VI. 32. das Zeitmaaß der verſchiedenen Arten deſſelben XVII. VI. 49—51.
Allegro, erſtes eines Concerts fürs Große XVIII. 33. 34. eines Solo XVIII. 49.
— letztes eines Concerts XVIII. 38. 39. eines Solo XVIII. 50.
Altſtimme Triller derſelben IX. 6. Anm.
Andante deſſen Vortrag XIV. 21. Bogenſtrich XVII. II. 26.
Anfang eines Stückes, Anmerkung dabey XVII. 1. 5. XVIII. VII. 42.
Anfänger in der Muſik ſ. Muſikus und Flötenſpieler.

Anführer der Musik sind oftmals schlecht beschaffen E. 8. XVII. 1. 2. die Eigenschaften eines guten XVII. 1. 3. u. f.
*Ansatz auf der Flöte traversiere IV. 6. u. f. wie er zu erlangen IV. 8. u. f. Hindernisse des guten IV. 6. 8. 15. auf dem Hoboe und Fagott VI. Anh. 1. 4.
Anschlag eine so genannte willkührliche Auszierung XVII. 41. harter beym Singen XVIII. 11.
Anschlagende Noten s. Noten.
Anthems der Engelländer XVIII. 20.
Application s. Fingerordnung.
Applicatur auf Bogeninstrumenten, s. mezzo manico. des Contraviolonisten XVII. v. 6.
Arien wie sie zu beurtheilen sind XVIII. 25. 26. mit Action XVIII. 24. 26. 69. französische XVIII. 66. italiänische 63.
Arioso dessen Vortrag XIV. 20. Bogenstrich XVII. II. 26. Zeitmaaß XVII. VII. 51.
Athemholen Regeln davon VII. 1. u. f. XII. 13. XIV. 12.
Aufmunterung zum Fleiße in der Musik E. 8. XVI. 33.
[Aufstellung des Orchesters, s. Orchester.]
Ausdruck im Singen ist nöthig XVIII. 69.
— der Leidenschaften VI. I. 11. XI. 15. 16. XII. 24. 25.
Aussprache Fehler derselben beim Singen XVII. 11.
*Ausziehen der Mittelstücken der Flöte I. 13.
Auszierungen wesentliche VIII. 1. u. f. IX. 1. u. f. XII. 26.
— willkührliche XII. 27. XIII. 2. u. f. wenn sie anzubringen sind XIII. 9. XIV. 14. XVII. IV. 3. sind immer abzuwechseln XIII. 29. dürfen nicht übereilet werden XIV. 16. allzuhäufige werden verworfen XI. 6. 7. 18. dunkle e. d. Vorsicht die dabey nöthig ist XVI. 24. wo sie zu vermeiden sind XVII. III. 6. XVII. IV. 3. XVII. VI. 7. 23. XVII. VII. 15. wo sie bey einem Concert können angebracht werden XVI. 27. bey einem Quatuor XVI. 24. bey einem Solo XVI. 29. bey einem Trio XVI. 24. beym concertiren mit einer Singstimme XVI. 30.
Auszierungen Beispiele davon über alle Arten der Intervalle XIII. 11. u. f. über Bindungen XIII. 28. 29. über die halbe Cadenz XV. 33. 34. über die Einschnitte der Melodie XIII. 35—39. über die Fermaten XIII. 36. über langsame punctirte Noten XIII. 40. über ein ganzes Adagio XIV. 23. 24. und 41—43.
— des Theaters XVIII. 71.

B.

Bach (Johann Sebastian) seine Art die Finger auf dem Claviere zu setzen XVII. VI. 18. hat die Orgelkunst zur Vollkommenheit gebracht XVIII. 83. [*S. 93 Anm. S. 176 Anm. S. 210 Anm.*]
[*Bach, Phil. Em., S. 94 Anm. S. 135 Anm. S. 169 Anm. S. 182 Anm.*]
Bände auf dem Violoncell XVII. IV. 11. sind auf dem Contraviolon nöthig XVII. V. 4.
Ballette XVIII. 71.
Barre (la) ein französischer Flötenspieler I. 6.
Baß s. Grundstimme.
Basset wie es auf dem Flügel zu accompagniren XVII. VI. 27. [XIII. II. 34.]
Basson dessen Ursprung XVII. VII. 6. wie er zu halten ist *VI. Anh. 6. dessen Ansatz VI. Anh. 1. u. f. Beschreibung und Gebrauch des Zungenstoßes auf demselben VI. Anh. 1. u. f. Triller auf demselben IX. 6. Anm. wie der Ton darauf höher oder tiefer gemacht wird XVII. VII. 7. 9. wodurch er unrein wird XVII. VII. 7.
Bassonisten Fehler derselben *VI. Anh. 5. ihr Platz bey einer Musik XVII. I. 13—15.
Baßstimme Triller derselben IX. 6. Anm.
Battement eine kleine wesentliche Manier VIII. 15.
*Bau inwendiger der Flöte, was er zum Tone beyträgt IV. 4.
Bauernstolz in der Musik schädlich XVII, VII. 36.
Begleitung einer Hauptstimme s. Accompagnement [und Ripienisten.]
Bescheidenheit, zur Unzeit affectirte wird getadelt XVI. 32

[Besetzung des Orchesters, siehe Orchester.]
Beurtheilung einer Musik wie sie anzustellen XVIII. 1. 8. 9. 10. Fehler dabey XVIII. 2—6.
Bewegung des Tactes s. Zeitmaaß.
Beyfall der Zuhörer wozu er dienet XVI. 33.
[*Biber, F. H.* *S. 256 Anm.*]
Billigkeit ist bey Beurtheilung einer Musik zu beobachten XVIII. 7—10.
Bindungen in der Grundstimme ihr Vortrag XVII. iv. 8. XVII. vi. 28. auf dem Flügel XVII. vii. 29. willkührliche Auszierungen darüber XIII. 28. 29.
Blasinstrumente s. Instrumente.
Blavet ein französischer Flötenspieler I. 6.
Bockstriller IX. 3.
Bogen über den Noten VI. i. 10. 11. XVII. ii. 12. mit dem Puncte XIII. 36.
— der Instrumente, seine Stärke und Schwäche XVII. ii. 28. wo er auf jedem Instrumente zu führen XVII. ii. 28. des Violoncells XVII. iv. 1.
Bogeninstrumente s. Instrumente.
Bogenstrich Lehren davon XVII. 6. XVII. ii. 3—28. auf der Bratsche insbesondere XVII. iii. 7. u. f. auf dem Contraviolon XVII. v. 5. auf dem Violoncell insbesondere XVII. iv. 2. 9. 10. bey der französischen Tanzmusik XVII. vii. 58. der neumodischen italiänischen Violinisten XVIII. 61.
Bombart I. 5. XVII. vii. 6.
Bourree ihr Zeitmaaß und Vortrag XVII. vii. 58.
Bratsche Triller auf derselben IX. 6. Anm. wo der Bogen darauf zu führen ist XVII. ii. 28. XVII. iii. 9.
Bratschist dessen Platz bey einer Musik XVII. i. 13—15. seine Pflichten XVII. iii. 1. u. f.
Brillant s. Schimmer.
Bruhns ein Orgelcomponist XVIII. 83.
*Brust ihre Bewegung trägt etwas zum Tone der Flöte bey IV. 25. Gebrauch derselben VI. i. 11.
*Bruststimme menschliche IV. 17. 18. deren Vorzüge XVII. vii. 52.
[Bünde s. Bände.]
Büffardin ein französischer Flötenspieler I. 6.
Buxtehude ein Orgelcomponist XVIII. 83.

C.

Cadenz XV. 1. ihr Ursprung XV. 2. Misbrauch XV. 3. 4. 6. Absicht XV. 5. ihre Fehler XV. 18. ihr Schluß XV. 29. 36. was die Accompagnisten dabey zu beobachten haben XVII. vii. 44.
— einfache XV. 9. Anweisung dazu XV. 7—18.
— doppelte XV. 9. Anweisung dazu XV. 19—31.
— halbe XV. 32. 33. 34.
Cäsur der Melodie XVIII. 33. 34. 39.
Canarie ihr Vortrag XVII. 7. 58.
Cantabile dessen Bogenstrich XVII. ii. 26. Vortrag XIV. 20.
Cantatenstyl in der Kirche XVIII. 19. 20. wird in Deutschland eingeführet XVIII. 85. in der Kammer XVIII. 27.
Cantores XVIII. 80. Anm. eigensinnige XVIII. 85.
Capelli ein italiänischer Componist, sein Character XVIII. 63.
Chaconne ihr Vortrag XVII. vii. 58.
Chorschüler deutsche XVIII. 80. Anm.
Chorton XVII. vii. 6.
Chronomêtre von Mr. Loulié XVII. vii. 46.
Clavicymbal dessen Platz bey einer Musik XVII. i. 13—15. verschiedener Ton desselben XVII. vi. 18.
Clavierist seine Pflichten beym Accompagnement XVII. vi. 1. u. f. berühmte deutsche XVIII. 83.
Componisten angehende müssen den Contrapunct gründlich erlernen E. 16. XVIII. 88.
— deutsche Erinnerung an dieselbe[n] E. 15. XVIII. 88. berühmte werden angeführet XVIII. 84. haben den Geschmack verbessert XVIII. 83. 84. haben von den Ausländern Nutzen gezogen XVIII. 83. 86. ihre Vorzüge XVIII. 86. Vorzüge eines berühmten XVIII. 63.
— gute ihre Pflichten XVII. vii. 60.
— italiänische einige Fehler derselben E. 14. XVIII. 24. 62. 63. 68. große XVIII. 56.

Componisten Opern- XVIII. 24. 71. berühmte deutsche XVIII. 84. dürfen nicht partheyisch seyn XVIII. 71. Fehler der heutigen welschen XVIII. 63. 68.
— selbstgewachsene ihre Fehler E. 14. 15. X. 21.
— unwissende, ihre Fehler E. 20.
Composition ihre Erlernung wird angerathen X. 18. XVII. IV. 7. wie sie zu beurtheilen ist XVIII 5. 16. u. f.
— der alten Deutschen XVIII. 79. 80.
— Instrumental- der heutigen Italiäner XVIII. 62.
— Vocal- wird verbessert XVIII. 56. der Franzosen XVIII. 67. der heutigen Italiäner XVIII. 62.
Concert dessen Ursprung XVIII. 30. Verbesserung XVIII. 58. unterschiedene Arten desselben, e. d. ihre Beschreibung XVIII. 30—40. was für willkührliche Auszierungen dabey statt finden XVI. 27 für einen großen Ort XVI. 18. XVIII. 31. 33—40. für einen kleinen Ort XVI. 19. XVIII. 41. wie es auf dem Flügel zu begleiten XVII. VI. 5.
Concertisten ihre Pflichten s. Flötenspieler. sind in einem guten Orchester zu erziehen XVII. I. 12.
Concerto grosso seine Eigenschaften XVIII. 30. 31.
Contrapunct was darunter verstanden wird. E. 16. dessen Nutzen, e. d. dessen Misbrauch. e. d.
Contraviolon muß Bände haben XVII. V. 4. wo der Bogen darauf zu führen ist XVII. II. 28. XVII. V. 5. rechte Größe XVII. V. 2. 3. Triller IX. 6. Anm.
Contraviolonist dessen Bogenstrich insbesondere XVII. V. 5. Pflichten XVII. V. 1. u. f. Platz bey einer Musik XVII. I. 13—15.
Copisten ihre Pflichten XVII. VII. 60.
Corelli wird gerühmet XVIII. 56. 58. seine Sonaten werden angeführet XV. 2.
[*Couperin, Fr.* *S. 252 Anm.*]
Courante ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Cousser ein berühmter deutscher Componist XVIII. 84.
Currentjungen in deutschen Städten XVIII. 83.
[Custos V. 27.]

D.

Dämpfer ihr Gebrauch XVII. II. 29. 30. welche die besten sind, e. d.
*Daumen Gebrauch derselben bey Haltung der Flöte II. 3. 4.
Deutsche ihr Geschmack in der Musik in den vorigen Zeiten XVIII. 78—82 in den itzigen Zeiten XVIII. 83—89. ihre alte Singart XVIII. 80. Anm. ihre alte Instrumentalmusik XVIII. 81.
Deutsche Componisten s. Componisten.
*Di eine Art des Zungenstoßes VI. 2. dessen Beschreibung und Gebrauch VI. I. 1. u. f. Stücke so dazu dienen X. 6. auf dem Hoboe und Basson VI. Anh. 2.
Diebe musikalische E. 14.
*Did'll eine Art des Zungenstoßes siehe Doppelzunge.
*Diri eine Art des Zungenstoßes, VI. II. 7. 8.
Discant s. Sopran.
Discretion beym Accompagnement wo sie statt findet XVII. VI. 31. XVII. VII. 44. 59.
Dissonanzen, ihre unterschiedenen Wirkungen XVII. VII. 12—16. ihr unterschiedener Vortrag XVII. IV. 7. XVII. VI. 12—16.
Dolce dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
Doppelschlag eine kleine wesentliche Manier VIII. 14.
*Doppelzunge oder Zungenstoß mit did'll VI. 2. deren Beschreibung und Gebrauch VI. III. 1. 2. 4. 5. auf der Flöte VI. 1. 9. VI. III. 3. 7. u. f. was für Stücke dazu dienen X. 8. was dabey zu verhüten ist X. 9. deren Gebrauch auf dem Basson VI. Anh. 3.
Doublé s. Doppelschlag.
Duetten deren Uebung wird einem Anfänger angerathen X. 14. für die Singstimme XVIII. 27.
Dunkelheit des Vortrages X. 19. XI. 6. 7.
Durchgehende Noten s. Noten.
[Dynamik des Vortrags XIV. 25 ff. XVII. II. 13 ff. der Dissonanzen XVII. VI. 12 ff. beim Orchesterspiel XVII. VII. 19 ff.]

E.

Eigenliebe ist im Zaume zu halten. E. 20. übelgeordnete, deren Schaden e. d.
Eigensinn schädlich XVII. VII. 18.
Eilen bey der musikalischen Ausführung ist zu vermeiden XII. 5. 6. 7. Mittel dawider X. 9. XII. 5. XVII. VII. 32.
Eingebildete Virtuosen E. 14. 20.
Einklang willkührliche Auszierungen darüber XIII. 12. XIV. 26.
Einschnitte, der Melodie s. Cäsur. willkührliche Auszierungen darüber XIII. 35—39. des Recitativs, was bey Begleitung derselben zu beobachten XVII. VII. 59.
Eintheilung der Noten in den Tact, wie sie zu erlernen V. 17 u. f. ist ein nöthiges Stück des guten Vortrags V. 16. XVII. I. 5.
Eintritte des Hauptsatzes XVII. VI. 32. XVII. VII. 28.
Embouchûre s. Ansatz, und Mundloch.
Entrée ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Erfahrung ist nöthig bey der Musik. E. 14. XVII. VI. 14.
Erfindung der Flöte traversiere I. 1. 2.
Es des Bassons XVII. VII. 7.

F.

Fagott s. Basson.
Fagottist s. Bassonist.
*Falset dessen Gebrauch IV. 17. 18.
Feinde wozu sie dienen XVI. 33.
Fermate, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 36. ihr Ursprung XV. 2. im Anfange eines Stücks wie sie zu machen und auszuzieren ist XV. 35. Anmerkungen über ihre Währung XVII. VII. 43.
Fertigkeit, auf der Flöte wie sie zu erlangen ist X. 10. Misbrauch derselben XVI. 16.
Flügel s. Clavicymbal.
Finger was für welche zur Flöte geschickt sind, E. 4. 18. ihre Bezeichnung *II. 1. wie sie beym Flötenspielen zu setzen sind II. 3. u. f. einige Misbräuche derselben beym Flötenspielen II. 7. 8. 9. X. 3. wie sie auf dem Claviere zu halten sind XVII. VI. 18. der linken Hand, ihr Gebrauch auf Bogeninstrumenten XVII. II. 32.
[Fingerhaltung auf dem Klavier XVII. VI. 18.]
*Fingerordnung auf der Flöte traversiere III. 4. u. f. auf dem Hoboe, ist von jener unterschieden III 12.
Fistel s. Falset.
Fleiß ersetzet oft den Mangel des Unterrichts E. 3.
Flöte traversiere ihr Ursprung *I. 1. 2. wird von den Franzosen verbessert I. 4. 6. woraus sie verfertiget wird I. 18. ihre Gattungen I. 16. wird in Deutschland beliebt I. 7. wie sie zu reinigen I. 19. wie ihre Stücke zusammen zu setzen sind *II. 2. ihre Haltung beym Blasen II. 2. u. f. XVI. 10. gleichet der menschlichen Luftröhre *IV. 1. 17. wie der Ton darinne gezeuget wird IV. 2. 4. ihr inwendiger Bau. IV. 4. ihr Ansatz IV. 6. u. f. wie sie einzustimmen ist. XVI. 2—10. wie der Ton darauf höher oder tiefer wird XVII. VII. 9. wodurch sie unrein wird XVII. VII. 7. kann gar wohl rein gespielet werden IX. 10. wie ihre Unvollkommenheiten zu verbessern sind *IV. 16. 23. was darauf schwer zu spielen ist XVIII. 14. ihre Ausübung schadet der Gesundheit nicht E. 21.
Flötenist s. Flötenspieler.
*Flötenmacher, Fehler der meisten IV. 4. XVII. VII. 7.
Flötenspieler ein angehender seine Naturgaben und Eigenschaften E. 4. u. f. was er zu beobachten hat X. 1—22. wie lange er täglich spielen müsse X. 23. Fehler der meisten E. 9. X. 10.
*— mechanische IV. 14. ihre Fehler IV. 16.
— ein concertirender was er bei öffentlichen Musiken zu beobachten hat XVI. 1. u. f. sein Platz daselbst XVII. 1. 13—15.
Forte und seine unterschiedenen Grade beym Accompagnement werden beschrieben XVII. VII. 19—30. ihre Bezeichnung XVII. VII. 19. wie sie auf dem Claviere ausgedrücket werden XVII. VI. 17. Abwechselung derselben mit dem Piano s. Ton.
Französische Musik s. Musik und Oper.

Franzosen haben die Flöte traversiere verbessert I. 4. 7. ihre Fehler im Singen *IV. 17. ihre Art des Adagio auszuführen XIV. 2. 3. 4. ihr Bogenstrich beym Accompagnement wird angepriesen XVII. II. 26. haben zum Theil den Geschmack in der Musik verbessert XVIII. 53—55. ihr Geschmack in der Musik wird beschrieben XVIII. 65—67. 74. 75. und mit dem italiänischen verglichen XVIII. 76. 89.
Frechheit, ihr Ausdruck in der Musik XII. 24. 26.
Freunde derselben Werth XVI. 33.
Froberger ein berühmter deutscher Claviercomponist XVIII. 83.
Fugen muß ein Anfänger in der Musik fleißig spielen X. 14. Regeln von derselben Ausführung XVII. VII. 23.
*Füßgen der Flöte, dessen Theilung wird verworfen I. 14. kann nicht wohl verlängert werden I. 16.
Furchtsamkeit ist einem Musikus schädlich XVI. 13.
Furie ihr Vortrag XVII. VII. 58.

G.

[*Galuppi, Bald.* S. 266. *Anm.*]
Gavotte ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Gelassenheit ist bei der musikalischen Ausführung nöthig XVI. 14.
Gelehrsamkeit ihr Nutzen bey der Musik E. 19.
*Geltung der Noten V. 8.
Generalbaß dessen Wissenschaft ist einem angehenden Musikus nöthig X. 18. [Aussetzung desselben XVII. VI. 19 ff.]
Generalpause s. Fermate.
[*Gerber, H. N.* S. 178 *Anm.*]
Geschmack in der Musik ist unterschiedlich XVII. 52. 53. wer ihn in den vorigen Zeiten ausgebessert hat XVIII. 53. 55. hat nach und nach zugenommen XVIII. 54. vermischter ist der beste. XVIII. 87—89. allgemeiner guter wie er entstehen könne XVIII. 88.
Geschmack deutscher in den vorigen Zeiten XVIII. 78—82. in den itzigen Zeiten XVIII. 83—89. was er sey XVIII. 87. merkwürdigster Zeitpunkt seiner Verbesserung XVIII. 84. wird mit Unrecht barbarisch genennet XVIII. 86. Hinderniße desselben XVIII. 80. Anm. 85.
— französischer wird beschrieben XVIII. 65—67. Vorschläge zu dessen Verbesserung XVIII. 74. 75. wird mit dem italiänischen verglichen XVIII. 76. 89.
— italiänischer was man so nennen kann XVIII. 56. der vorigen Italiäner XVIII. 56. der heutigen italiänischen Instrumentisten XVIII. 57—62. wird mit dem französischen verglichen XVIII. 76. 89.
— lombardischer, wer ihn aufgebracht hat XVIII. 58. was er ist V. 23.
[Gesang, siehe Sing-.]
[Geschichte, kurze, des Flötenspiels. I. 1 ff.]
Geschwindigkeit in der Ausführung ist nicht zu übertreiben X. 3. XII. 8. XIV. 16.
Gique ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Glottis s. Kopf der Luftröhre.
Gola s. Gurgel.
[*Graupner, Chr.* S. 94 *Anm.*]
Grave wie es vorzutragen ist XIV. 17. dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
Grimassen sind zu vermeiden X. 3.
Grundstimme wo sie willkürliche Auszierungen leidet XVII. IV. 3. die Pflichten ihrer Ausführer beym Recitativ. XVII. VII. 59.
*Gurgelstimme IV. 1.
Gusto barbaro XVIII. 86.

H.

Hände wie sie auf dem Clavicymbal aufzuheben sind XVII. VI. 30.
Händel ein berühmter deutscher Componist XVIII. 42.
Haltung einer Note wie sie zu machen XIV. 10. was der Accompagnist dabey zu beobachten hat XVII. VI. 24.
Harmonie deren Erlernung wird angerathen X. 18. XVII. IV. 3. XVII. V. 1.
Harpeggiren wo es nicht stattfindet XVII. VI. 7. 23.

[*Hasse, Joh. Ad. S. 94 Anm., S. 245 Anm.*]
*Hauchen mit der Brust beym Flötenspielen IV. 25. VI. I. 11. VI. III. 11.
Hauptnoten sind nicht zu verdunkeln XIII. 7.
Hauptsatz eines Stückes, dessen Vortrag XII. 23. XIV. 14. XVII. III. 13. XVII. VI. 32. XVII. VII. 28.
[*Heinichen, D. Generalbasschule S. 196 Anm.*]
Hindernisse des Wachsthums in der Musik E. 7. 8. 14. 20.
Hoboe dessen Ursprung I. 5. XVII. VII. 6. dessen Ansatz VI. Anh. 1. wie er zu halten ist VI. Anh. 6. dessen Fingerordnung ist von der auf der Flöte unterschieden III. 12. Zungenstoß auf demselben VI. Anh. 1. u. f. wie er unrein wird XVII. VII. 7. wie der Ton darauf höher oder tiefer wird XVII. VII. 9. Triller auf demselben IX. 6 Anm.
Hoboisten ihr Platz bey einer Musik XVII. I. 13—15.
Hotteterre le Romain ein französischer Flötenist I. 6.

J.

Imitationen s. Nachahmungen,
Inganno XVII. VI. II.
Instrumente wie sie bey einer Musik zu besetzen sind XVII. I. 13—17. ihre Eigenschaften muß ein Componist verstehen XVII. VII. 60. der vorigen Zeiten XVII. VII. 6.
— Blas- wie sie zu stimmen sind XVII VII. 5. wie sie zu dämpfen XVII. II. 30.
— Bogen- müssen gut bezogen seyn XVII. II. I. wie sie zu stimmen sind XVII. VII. 1—4. wie sie rein zu spielen sind XVII. VII. 8. 9. wie sie zu dämpfen sind XVII. II. 29.
Instrumentalmusik ihre vornehmsten Arten XVIII. 28. u. f. wie sie zu beurtheilen ist e. d.
— altdeutsche XVIII. 81.
— französische XVIII. 65. Vorschläge zu ihrer Verbesserung XVIII. 75.
— italiänische XVIII. 56. 57. 62.
Instrumentist angehender s. Flötenspieler dessen Naturgaben E. 4.
Instrumentisten wie sie bey einer Musik zu stellen sind XVII. I. 13—17. wie sie zu beurtheilen sind XVIII. 13—15.
— deutsche Erinnerung an die itzigen XVIII. 88. der vorigen Zeiten XVIII. 81.
— französische ihre Eigenschaften XVIII. 65.
— italiänische ihre Fehler IX. 4. XVIII. 57—62. schaden dem guten Geschmacke XVIII. 57—62. richten in guten deutschen Orchestern Unheil an XVIII. 61. Anm. werden oft zur Unzeit in Schutz genommen XVIII. 61. Anm.
Instrumentmacher ihre Fehler XVII. VII. 7.
Intermezzo s. komische Musik.
Italiäner ihre Art das Adagio auszuführen XIV. 2. 3. 4. ihre Vorzüge im Singen *IV. 17. XVIII. 64. ihr Bogenstrich beym Accompagnement wird widerrathen XVII. II. 26. haben den Geschmack in der Musik verbessert XVIII. 53—56. sind darinne zur Veränderung geneigt XVIII. 56. 57. ihr Geschmack in der Musik wird beschrieben XVIII. 56—62. mit dem französischen verglichen XVIII. 76.
Italiänische Componisten und Sänger s. Componisten und Sänger, Instrumentisten s. Instrumentisten.

K.

Kälte ihre Wirkung auf die Instrumente XVI. 3. 6.
Kammerconcert XVIII. 30. 32—41.
Kammermusik Stellung der Ausführer dabey XVII. I. 15.
Kammerstyl XVIII. 21. 22. 27.
Kammerton XVII. VII. 7.
Karl der Große liebt die Musik der Welschen XVIII. 55.
Keiser (Reinhard) ein berühmter deutscher Operncomponist XVIII. 84.
Kenner der Musik was für Stücke vor ihnen zu spielen sind XVI. 20. 21.
Kennzeichen, zufällige der Güte einer Musik XVIII. 51.

*Kinn dessen Bewegung beym Flötenblasen IV. 9. u. f.
Kirchenmusik ihre unterschiedenen Arten und Eigenschaften XVIII. 19—21. ihr Vortrag XVII. VII. 12. was bey ihrem Zeitmaaße zu beobachten XVII. VII. 53. XVIII. 21.
Kirchenstyl XVIII. 21. 22. 27.
*Klappe an der Flöte traversiere ihre Erfindung I. 4. wird in Deutschland eingeführt I. 7. der zweyten Erfindung I. 8. Nutzen III. 8. 9. keine darf zur Unzeit eröffnet werden II. 9.
Kneipen der Seyten auf Bogeninstrumenten XVII. II. 31.
Komische Musik ihr Vortrag XVII. VII. 13.
*Kopf wie er beim Flötenspielen zu halten ist II. 5.
*Kopf der menschlichen Luftröhre IV. I. dessen Gebrauch beym Falset IV. 17.
*Kopfstück der Flöte traversiere I. 10. kann getheilet werden I. 15.
[*Krause, Chr. Gottfr.* S. *249 Anm.*]

L.

[Lagenwechsel auf der Violine XVII. II. 33.]
Länge eines Concerts XVIII. 40.
Larghetto dessen Vortag XIV. 21.
Largo dessen Vortrag und Bogenstrich XVII. II. 26.
Lehrmeister in der Musik ist nöthig X. I. die Schuldigkeiten desselben E. 9. 10. 11. 16. Fehler XI. 8. muß nicht oft abgewechselt werden E. 11. auf der Flöte E. 9—11.
Leidenschaften wie sie in der Musik zu erregen und zu stillen sind VIII. 16. XV. 18. XVII. VI. 10—13. wie sie in einem Stücke zu erkennen und zu unterscheiden sind XI. 15. 16. ihr Ausdruck XII. 24.
Lento assai dessen Vortrag XIV. 8—16. Bogenstrich XVII. II. 26.
Licht und Schatten in der Musik, ein Theil desselben XIV. 9.
Liebhaber der Musik, ihre Fehler im Urtheilen XVIII. 1—7.
Ligaturen s. Bindungen.
*Lippen welche zum Flötenblasen geschickt sind E. 14. ihre Fehler IV. 7. ihre Bewegung beym Flötenblasen IV. 8 u. f. 19. u. f. ihr Gebrauch beim Blasen des Hoboes und des Bassons VI. Anh. 2. 4. 5.
[*Locatelli, P.* S. *243 Anm.*]
[*Löhlein, S. Klavierschule S. 169 Anm. S. 182 Anm.*]
Lombardischer Geschmack s. Geschmack.
Loulié sein Chronomètre wird angeführet XVII. VII. 46.
Loure ihr Vortrag XVII. VII. 58.
*Luftröhre menschliche, wie der Ton darinne hervorgebracht wird IV. I. 17. 18.
Lully XV. 2. XVIII. 42. 55.
Lustigkeit, ihr Ausdruck in der Musik XII. 24. 26.

M.

Madrigal XVIII. 27.
Maestri italiänische E. 14.
[Magnificat, in der protestantischen Kirchenmusik XVIII. 20.]
Manieren kleine wesentliche VIII. 14. u. f. müssen nicht überhäufet werden VIII. 19. XI. 18.
Mannigfaltigkeit des Vortrages wird ausführlich erläutert XIV. 25—43.
[*Marcello, Benedetto* S. *93 Anm.*]
[*Marpurg, F. W. Generalbass- und Klavierschule* S. *169 Anm.*]
Marsch sein Vortrag XVII. VII. 58.
Mattei (Nicola) XV. 2.
Mattheson seine Verdienste um die Musik XVIII. 84. 85. [*Generalbassschule, S. 169 Anm. Vollkomm. Kapellmeister, S. 209 Anm.*]
*Menschenstimme wie sie den Ton bildet IV. 1.
Menuet sein Vortrag XVII. VII. 58.
Messa di voce wie sie zu machen ist XIV. 10. wie sie mit dem Clavicymbal zu begleiten. XVII. VI. 24.
Messe Musik dabey XVIII. 19.
Mesure s. Tact.
Metastasio ein großer Operndichter XVIII. 68.

Metrum musikalisches XVIII. 33. 34. Fehler dawider XVIII. 62. 63.
Mezze tinte XIV. 25.
Mezzo forte wie es auf dem Clavicymbal auszudrücken XVII. VI. 17. wie es bezeichnet wird XVII. VII. 19.
Mezzo manico XVII. II. 33.
*Mittelstücken der Flöte traversiere I. 9. was beym Auseinanderziehen derselben zu beobachten I. 13.
Mordant eine kleine wesentliche Manier VIII. 14. wo er zu vermeiden ist XVII. II. 12.
Moteten, was sie sind XVIII. 19.
Mouvement s. Zeitmaaß.
[*Mozart, Leopold, Hinweis auf seine Violinschule, S. 137 Anm. S. 155 Anm. 1.*]
Müsette ihr Vortrag XVII. VII. 58.
*Mundloch der Flöte traversiere, dessen Größe IV. 11. Regeln von Oeffnung desselben IV. 8. 11. 13. 15.
Musici, alte, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. junge, ihre Fehler XVI. 16. XVIII. I. 5. 12. XVII. VII. 16. große, ihre Fehler XVI. 23.
Musik wie sie zu beurtheilen ist XVIII. 1. u. f. etwas vom Unterschiede der alten und neuen XVII. 3. ihre Feinde XVIII. 80. Anm. Unterschied des Geschmackes in derselben XVIII. 52. u. f.
Musik der Deutschen XVIII. 78—86.
— französische ist sklavisch X. 13. 19. XVIII. 76. ist gut für Anfänger X. 13. wird mit der italiänischen verglichen XVIII. 76.
— italiänische ist frey X. 13. 19. XVIII. 76. in Frankreich XVIII. 73. wird mit der französischen verglichen XVIII. 76.
— Kirchen s. Kirchenmusik.
— Komische s. Komische Musik.
— Theatralische s. Theatralisch.
Musiken öffentliche, was ein Concertist dabey zu beobachten hat XVI. 1. u. f.
Musikus, ein angehender, seine Naturgaben und Eigenschaften E. 4. u. f. ein gebohrner wer es sey E. 5. wie einer zu beurtheilen ist XVIII. 1—15.

N.

Nachahmungen XV. 23—28. was bey deren Vortrag zu beobachten XVII. III. 13. XVIII. IV. 3. XVII. VI. 26.
Nachforschen eifriges in der Musik wird angerathen E. 12. dessen Gegenstände E. 17.
Nachschlag des Trillers IX. 7. wo er nicht statt findet XV. 35.
*Nasenstimme IV. 1.
Naturgaben ersetzen oft den Mangel des guten Unterrichts E. 3. 11. müssen wohl geprüfet werden E. 6. sind allein nicht hinreichend einen guten Musikus zu machen E. 14. wodurch man dem Mangel derselben zu Hülfe kommen kann XVIII. VI. 14. eines Componisten E. 4. eines Instrumentisten e. d. eines Ripienisten E. 7. eines Sängers E. 4.
Noten ihre Geltung V. 8. müssen in der Ausführung von einander unterschieden werden XI. 12. welche vornehmlich im Vortrage zu erheben sind XVII. II. 15. XVII. III. 13. XVII. IV. 7. 9. XVII. VI. 10. 16. anschlagende XI. 12. durchgehende XI. 12. geschwinde ihr Vortrag VI. III. 1. 15. XI. 12. XVII. VII. 40. ihr Bogenstrich XVII. II. 8. u. f. lange ihr Vortrag XII. 18. 19. XIV. 10. XVII. II. 15. XVII. III. 13. langsame punctirte willkührliche Auszierungen darüber XIII. 40. punctirte ihr Vortrag IV. 17. V. 21. 22. 23. VI. II. 3. VIII. 8. 9. XII. 24. XVII. II. 13. 16. XVII. IV. 10. XVII. VII. 58. synkopirete ihr Bogenstrich XVII. II. 8.
Notenlesen, Fertigkeit darinn ist nöthig E. 17. XVIII. 11. Mittel dazu zu gelangen. X. 14.

O.

Octaven wie sie auf der Flöte herauszubringen sind *IV. 14. 18. 19. wie sie auf Blasinstrumenten unrein werden XVII. VII. 7.
Octavensprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 21. und XIV. 33.
Oper erfodert einen erfahrnen Componisten E. 15. ihre vornehmsten guten Eigen-

schaften XVIII. 24. 25. 71. deutsche in Leipzig und Hamburg XVIII. 84. französische wird beschrieben XVIII. 67. ihre Fehler XVIII. 68. in Deutschland XVIII. 73. italiänische ihre Fehler XVIII. 68. Ursachen derselben XVIII. 70. ist in andern Ländern beliebt XVIII. 73.
Operncomponisten s. Componisten.
Opernpoesie wie sie beschaffen seyn soll XVIII. 71.
Opernpoeten ihre Fehler XVIII. 68. 70. ihre Pflichten XVIII. 71.
Opernstyl wird gemisbrauchet E. 15.
Oratorium XVIII. 19. 20.
Orchester wie es in Ordnung zu erhalten XVII. 1. 5. 6. wie es zu besetzen und zu stellen ist XVII. 1. 13—17. wie es zu üben ist XVII. 1. 11. [Schönheit des Orchestervortrags XVII. VII. 16 ff.]
Ordnung in den musikalischen Gedanken E. 14.
Organisten berühmte deutsche XVIII. 83. gute fangen an rar zu werden XVIII. 83. schlechte e. d.
Orgelkunst von wem sie die Deutschen empfangen haben XVIII. 83. wer sie zur Vollkommenheit gebracht hat XVIII. 83.
Ort trägt viel zur Ausnahme der Musik bey XVIII. 8. 25. 26.
Ouvertüre ihre Eigenschaften XVIII. 42.

P.

Pachhelbel (Johann) ein berühmter deutscher Tonkünstler XVIII. 83.
Partheylichkeit bey der musikalischen Ausführung XVII. 1. 10. XVII. VII. 7. der Componisten XVIII. 29. 71.
Passagien wie sie auszuführen sind X. 8. u. f. XII. 4. 16. sind fleißig zu üben X. 10. wie sie auf dem Flügel auszuführen sind XVII. VI. 18. schwere für die Flöte XVIII. 14. für die Violine, e. d. wie sie ein Sänger auszuführen hat XVIII. 11. ihr Misbrauch im Singen XVIII. 69.
Passecaille ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Passepied sein Vortrag XVII. VII. 58.
[Passionsmusiken in der protestantischen Kirche XVII. 20.]
[Pastorales (Schäferspiele), eine Gattung der Oper XVIII. 23.]
Pausa generalis s. Fermate.
Pausen ihre Geltung * V. 10. 24. Vorsicht bey deren Ausführung XII. 12. XVII. 1. 5. XVII. VII. 34. beym accompagnirten Recitativ XVII. VII. 59.
Pausiren Erleichterung desselben XVII. VII. 34.
Pedanten musikalische XVI. 23.
Pergolese ein italiänischer Componist sein Charakter XVIII. 63.
*Pfeifen des Windes auf dem Basson, wie es zu verhüten ist VI. Anh. 5.
*Pfropf im Kopfstücke der Flöte traversiere, dessen Nutzen I. 10. 11. 12. IV. 26.
Philibert ein französischer Flötenspieler I. 6.
Pianißimo XVII. VI. 17.
Piano dessen unterschiedene Grade, und Zeichen derselben XVII. VII. 19. beym Accompagnement XVII. VII. 19. 30. wie es auf dem Clavicymbal auszudrücken XVII. VI. 17. wie es mit dem Forte abwechseln müsse s. Ton.
Pianoforte ein Instrument XVII. VI. 9. 17.
Pincé s. Mordant.
[*Pisendel, Joh. G. S. 94 Anm. S. 231 Anm.*]
Pistocchi ein vortrefflicher italiänischer Sangmeister XVIII. 56.
Pizzicato wie es zu machen XVII. II. 31.
Poesie, musikalische XVIII. 68. 71.
Pomposo dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
[Port de voix XIII. 31.]
Pracht, deren Ausdruck in der Musik XII. 24. 26.
Prätorius (Michael) wird angeführet I. 3. [*S. 184 Anm.*]
Presto Bogenstrich dabey XVII. II. 26.
Propretäten französische in der Ausführung VIII. 18.
Psalmen XVIII. 19. 20.
Pulsschlag ist ein Mittel den Tact einzutheilen V. 17. kann eine Richtschnur des Zeitmaaßes seyn XVII. VII. 47. u. f.
Punct hinter einer Note, seine Geltung und Ausdruck V. 9. 20—23. über einer Note, dessen Ausdruck * VI. 1. 11. XVI. II. 12. 27.
Punctirte Noten s. Noten.

Q.

Quartensprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 23. und XIV. 35. XIII. 34. 38.
Quartflöten I. 17.
Quatuor Eigenschaften eines guten XVIII. 44. was für willkührliche Auszierungen dabey statt finden XVI. 24. Regeln zur Ausführung desselben XVII. III. 14.
Querflöte s. Flöte traversiere.
*Querpfeife I. 3.
Quintensprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 21. 39. XIV. 33. XIII. 24. und XIV. 36.

R.

Recitativ Regeln davon IV. 17. theatralisches wie es zu begleiten ist XVII. VI. 33. XVII. VII. 59. der Franzosen XVIII. 67.
Redlichkeit bey der musikalischen Ausführung XVII. I. 10.
Reinken ein berühmter Organist XVIII. 83.
*Reinigkeit der Flöte IV. 4. 24. Hindernisse derselben IV. 15.
*Reinigung der Flöte I. 19.
Reisen ist einem Musikus nützlich E. 3. XVII. I. 4. Vorsichtigkeit dabey XVIII. 59 Anm.
[Requiem, in der kathol. Kirche XVIII. 19.]
[*Remond de St. Mard S. 247 Anm.*]
Rigaudon sein Vortrag XVII. VII. 58.
Ripienisten, ihre Naturgaben E. 7. ihre Pflichten XI. 8. XVII. gute sind rar XVII. 4. 5. alte, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. junge, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. Regeln des guten Vortrags für sie XI. 8. XVII. VII. 10 u. f. [s. auch Accompagnement.]
Ripienvioliniſten insbesondere s. Violiniſten.
Ritornell, wie es vorzutragen ist XVII. II. 26. XVII. VII. 41. Pracht desselben XVIII. 34. Fehler desselben in Arien XVIII. 24. leidet keine willkürlichen Auszierungen XVII. VII. 15.
*Rohr am Hoboe und Basson, dessen Beschreibung und Gebrauch VI. Anh. 2. 4. 5.
Rondeau sein Vortrag XVII. VII. 58.
[*Rousseau, J. J. S. 134 Anm.*]

S.

Saal, wie die Ausführer einer Musik darinne zu stellen sind XVII. I. 14.
Sänger seine Naturgaben E. 4. seine vornehmsten Eigenschaften XVIII. 11. 12. 69. muß die Regeln des Athemholens wohl verstehen VII. 1. u. f. muß die kleinen Manieren gut zu machen wissen VIII. 1. u. f. muß einen guten Triller schlagen IX. 1. u. f. sein Platz bey einer Kammermusik XVII. I. 14. wie ihm das Recitativ zu erleichtern XVII. VI. 33. was bey dessen Cadenzen von den Accompagnisten zu beobachten XVII. VII. 44. wie bequem für ihn zu componiren ist XVII. VII. 60. wie er zu beurtheilen ist XVIII. 11. 12. muß nicht durch Partheylichkeit unterdrücket werden XVIII. 71.
Sänger, deutsche, ihre Fehler XVIII. 80. Anm. französische, ihre Fehler IX. 3. XVIII. 66. italiänische ihre Vorzüge IV. 17. XVIII. 76. Fehler derselben VIII. 19. XVIII. 11.
Sangmeister, ein berühmter, XVIII. 56.
Sarabande, ihr Vortrag XVII. VII. 56.
Scala s. Tonleiter.
Schauspielkunst, muß ein Componist verstehen E. 19.
Schimmer in der Ausführung, was ihn befördert VIII. 15. 18. IX. 1. XII. 14.
Schlüssel an der Flöte traversiere s. Klappe
*— musikalische V. 1. 2.
Schluß der Cadenzen XV. 29. 36.
Schmeicheley ihr Ausdruck in der Musik XII. 24. 26. XVII. II. 26
*Schraube am Kopfstück der Flöte I. 11.
Schulen, Verfall der Musik in den deutschen XVIII. 80. Anm.
*Schweitzerpfeife I. 3.
Schwitzen des Mundes beym Flötenblasen, wie ihm abzuhelfen XVI. 13.
Schwung der Seyten XVII. V. 4.
Secundengänge, willkührliche Auszierungen drüber XIII. 13—20. und XIV. 27—32. XIII. 28. 29. 30. 33.
Serenate XVIII. 27. eine schlecht in Musik gebrachte XVIII. 24. [Anm. 2.

Septimensprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 26. 27. und XIV. 38. 39.
Sextensprünge, willkührliche Auszierungen drüber XIII. 25. und XIV. 37.
Seyten müssen gut seyn XVII. VII. 1. wie sich die Töne darauf verjüngen XVII. VII. 6.
alla Siciliana, dessen Vortrag XIV. 22. [XVII. II. 9.] XVII. VII. 9. Zeitmaaß XVII. VII. 51.
Sinfonie, ihre Eigenschaften XVIII. 43.
Singart der alten Deutschen XVIII. 80. Anm. französische wird beschrieben XVIII. 66. 76. italiänische XVIII. 76. neue wird in Deutschland üblicher XVIII. 84.
Singcomposition wird verbessert XVIII. 56.
Singkunst, ihr Wachsthum XVIII. 56. ist angehenden Instrumentisten zu erlernen nöthig X. 18.
Singmusik, ihre Gattungen XVIII. 18—27. wie sie zu beurtheilen, e. d. was bey ihrem Zeitmaaße zu beobachten XVII. VII. 52. der alten Deutschen XVIII. 80.
Soave, dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
Solo Eigenschaften eines guten XVIII. 46—50. was für willkührliche Auszierungen dabey statt finden XVI. 29. Regeln zu desselben Begleitung XVII. III. 16. XVII. VI. 7.
Solocantaten XVIII. 27.
Solospielen auf dem Violoncell XVII. IV. 12.
Sopran, dessen Triller IX. 6. Anm.
Sordinen, ihr Gebrauch XVII. II. 29. 30. [*Sorge, G. A., Generalbassschule S. 169 Anm.*]
Sostenuto dessen Bogenstrich XVII. II. 26. wie es auf dem Claviere zu begleiten XVII. VI. 30.
Spielart Unterschied der französischen und italiänischen X. 19.
Spielen, allzubuntes wird verworfen XIII. 9. übermäßiges auf Instrumenten ist schädlich X. 23.
Sprache, französische, ob sie zur italiänischen Musik bequem sey XVIII. 74.
Sprachen, ausländische, muß ein Musikus lernen E. 19.
Sprünge, wie sie vorzutragen sind XII. 17. auf dem Basson* VI. Anh. 3. dürfen auf den Baßinstrumenten nicht versetzet werden XVII. IV. 5. XVII. V. 6.
Sprünge, wie sie mit durchgehenden Noten willkührlich auszufüllen sind XIII. 42. 43. in die Terze, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 22. und XIV. 34. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 31. 37. in die Quarte, dergl. XIII. 23 und XIV. 35. XIII. 34. 38. in die Quinte, dergl. XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 39. in die Sexte, dergl. XIII. 25. und XIV. 37. in die Septime, dergl. XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 26. 27. und XIV. 38. 39. in die Octave, dergl. XIII. 21. und XIV. 33.
Staccato, dessen Vortrag XVII. II. 27.
Stärke, ab- und zunehmende des Tones s. Ton.
Stellung, der Ausführer bey jeder Musik XVII. I. 13—15.
Stimme, menschliche, ihre Hauptfehler im Singen *IV. 1. XVIII. 11
Stimmung, der Ton derselben ist unterschieden* I. 9. XVIII. 6. 7. reine ist nothwendig XVI. 2. XVII. VII. 1—3. wie sie in einem Orchester zu erhalten XVII. I. 8.
— der Flöte, wie sie mit andern Instrumenten gleich zu erhalten* IV. 26. XVI. 2—9.
[*Stölzel, G. H. S. 94 Anm.*]
Strich, auf Bogeninstrumenten siehe Bogenstrich.
Striche über den Noten, was sie bedeuten XI. I. 10. XVII. II. 12. 27.
*Structur, inwendige der Flöte traversiere IV. 1. 4.
Studien sind einem Musikus dienlich E. 19.
*Stücke der Flöte traversiere I 9.
— musikalische, welche zur Uebung der Anfänger dienen X. 5. 13. sind sorgfältig zu wählen XVI. 17.—23. für einen großen Ort XVI. 18. XVIII. 31. 32. für einen kleinen Ort XVI. 19. XVIII. 32. sehr schwere vor wem sie zu spielen sind XVI. 21. gute sind zu sammeln X. 21.

Subsemitone, wie sie auf Bogen- und Blasinstrumenten heraus zu bringen sind XVII. VII. 9. was der Clavierist deswegen zu beobachten hat XVII. VI. 20.
Subordination, billige, ist bey einem Orchester nöthig XVII. 1. 7. XVII. VII. 16.
Synkopation s. Noten.

T.

Tact, dessen Beschreibung und Eintheilungen V. 11.—14. wie die Haltung desselben zu lernen V. 16—26. Vortheile dazu X. 14.
Tadelsucht XVI. 33.
Talent, musikalisches, s. Naturgaben.
Tambourin, sein Vortrag XVII. VII. 58.
Tanzmusik, französische, ihr verschiedenes Zeitmaaß, Bogenstrich und Vortrag XVII. VII. 56—58.
[Tartini, Giuseppe. *Sein Brief über Violintechnik an M. Lombardini-Sirmen. S. 138 Anm.* Charakteristik seines Spiels und seiner Musik XVIII. 59.]
Telemann seine Trio werden angepriesen X. 14. 15. seine Kirchenstücke XVIII. 85. übertrifft die Franzosen in seinen Ouvertüren XVIII. 42. seine Quatuor XVIII 44.
Temperament hat einen Einfluß in die Musik XVIII. 55.
Temperatur des Claviers XVII. VII. 9.
Tempo maggiore XVII. VII. 50.
Tempo minore XVII. VII. 50.
[Tempo, siehe Zeitmaß.]
Tenor dessen Triller IX. 6. Anm.
Tenuta s. Messa di voce.
Terzensprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 22. und XIV. 34. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 31. 27.
Terzentriller IX. 4.
Terzett. XVIII. 27.
Theatralische Musik, ihre Gattungen XVIII. 23.
Thema s. Hauptsatz.
Theorbist, sein Platz in einem Orchester XVII. I. 13.
*Ti eine Art des Zungenstoßes auf der Flöte VI. 2. ihre Beschreibung und Gebrauch VI. I. 1. u. f. ist fleißig zu üben X. 3. was für Stücke dazu dienlich sind X. 5. auf dem Hoboe und Basson VI. Anh. 2.
*Tiri, eine Art des Zungenstoßes auf der Flöte VI. 2. dessen Beschreibung und Gebrauch VI. II. 1. u. f. was für Stücke dazu dienen X. 7.
Töne, ihre Zahl und Benennung *III. 2. 3. wie sie auf Bogeninstrumenten rein zu greifen sind XVII. VII. 8. 9.
— halbe ihr Unterschied III. 5. 8. Vortrag XVII. II. 14. XVII. VI. 11.
— hohe, wie sie auf der Flöte traversiere herauszubringen sind *IV. 13. 14. X. 3. im Singen XVIII. 11.
Ton, wie er in der menschlichen Luftröhre entsteht *IV. 1. Zeugung desselben in der Flöte traversiere IV. 2. 4. der gefälligste auf der Flöte IV. 3. Ursachen der Verschiedenheit desselben auf der Flöte IV. 4. 5. 25. Hinderniße des guten auf dem Basson IV. Anh. 5. auf dem Contraviolon XVII. V. 2. 3. 4. guter auf dem Clavicymbal XVII. VI. 18. 30. auf Bogeninstrumenten XVII. II. 28. ab- und zunehmende Stärke desselben, wie sie zu wirken IV. 22. X. 3. ihr Gebrauch bey einer concertirenden Stimme wird beschrieben XII. 18. XIV. 9. 10. 11. XIV. 24—43. wo sie beym Accompagnement anzubringen XVII. II. 34. 35. XVII. III. 11. 12. 13. XVII. VI. 24. 25. XVII. VII. 30. wie sie auf Bogeninstrumenten zu wirken XVII. II. 28. 32. wie sie auf dem Clavicymbal herauszubringen XVII. VI. 9. 17.
— der Stimmung im Orchester ist verschieden XVII. VII. 6. Pariser XVII. VII. 6. 7. römischer e. d. venezianischer XVII. VII. 6. welcher der beste sey XVII. VII. 7.
Tonarten, *V. 4. ihre verschiedenen Wirkungen XIV. 6. sind ein Kennzeichen der herrschenden Leidenschaft eines Stückes XI. 16.
— schwere, wenn man daraus spielen soll XVI. 21.
Tonkünstler s. Musikus.
*Tonleitern III. 2. 3. V. 6. 7.

Torelli, wird für den Erfinder der Concerte gehalten XVIII. 30. 58.
[*Tosi-Agricola, Hinweise auf deren Gesangsschule, S. 210 Anm. 2. S. 219. Anm.*]
Transpositionen der Passagien X. 16.
Triller ist nothwendig IX. 1. Erleichterung desselben II. 4. 7. dessen rechte Geschwindigkeit IX. 2. 3. 6. Eigenschaften IX. 5. 7. Fehler IX. 3. 4. Nachschlag IX. 7. Vorschlag IX. 8. 9. 10. in der Terz wird verworfen IX. 4. Bogenstrich beym Triller XVII. II. 24. fleißige Uebung desselben wird angerathen X. 10 Beschreibung aller Triller auf der Flöte IX. 11. 12.
— halber VIII. 14. XII. 14. wo er Statt findet XIII. 32.
— beym Schlusse der Cadenzen XV. 36. wenn ihn die Accompagnisten zu unterbrechen haben XVII. VII. 44.
Trio Eigenschaften eines guten XVIII. 45. sind einem Anfänger dienlich zu spielen X. 14. von Telemannen werden angepriesen X. 14. 15. Regeln zu Ausführung der Trio XVII. III. 14. 16. XVII. VI. 6. Vorsichtigkeit dabey XVI. 24—26.
Triolen ihre Beschreibung V. 15. ihre Eintheilung gegen punctirte Noten V. 22. ihr Vortrag XII. 9. 10. willkührliche Auszierungen drüber XIII. 32.
Trompeter E. 21.
[*Türk, D. G., Klavierschule S. 169 Anm.*]

U.

Uebersetzen der linken Hand auf Bogeninstrumenten s. mezzo manico.
Uebung vor sich, Regeln dazu X. 3. 5. 13. eines Orchesters XVII. I. 11.
Umgang mit geschickten Leuten ist nützlich E. 3. XVII. I. 4.
Unison wie er vorzutragen XVII. II. 24. XVII. V. 6. XVII. VII. 27. 39. wo er gute Wirkung thut XVIII. 31—32.

V.

*Vaucanson wird widerleget IV. 14.
Veränderungen s. Auszierungen.
Verbesserung einiger Blasinstrumente I. 5.
Vermischung des musikalischen Geschmackes XVIII. 87. 88. 89.
Verstellungskunst, löbliche XVII. VII. 17.
Vibration s. Schwung.
Vinci, ein italiänischer Componist, sein Charakter XVIII. 63.
Violine muß gut bezogen seyn XVII. II. 1. wie sie zu stimmen ist XVI. 7. XVII. VII. 4. wo der Bogen darauf zu führen ist XVII. II. 28. wie sie rein zu spielen ist XVII. VII. 8. 9. was darauf unbequem ist XVIII. 14. Triller auf derselben IX. 6.
Violinisten wie sie bey einer Musik zu stellen sind XVII. I. 13—15. ihre Pflichten beym Accompagnement XVII. II. 2.
— heutige italiänische, ihre Fehler XVIII. 58—61. richten Unheil an XVIII. 61.
— zweene berühmte Lombardische werden charakterisiret XVIII. 51—60.
Violon s. Contraviolon.
Violonist s. Contraviolonist.
Violoncell, wie er zu beziehen ist XVII IV. 1. wo und wie der Bogen darauf zu führen ist XVII. II. 28. XVII. IV. 2. Triller auf demselben IX. 6 Anm. vom Solospielen darauf XVII. IV. 12. wie es mit dem Claviere zu begleiten XVII. VI. 21.
Violoncellist, dessen Platz bey einer Musik XVII. I. 13—15. seine Pflichten XVII. IV. 1. u. f.
Virtuosen, eingebildete E. 14. 20.
Vittoria d'Imeneo eine schlecht componirete Serenate XVIII. 24.
Vivace, dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
[Vivaldi, Ant. *S. 93 Anm. S. 231 Anm.* Charakteristik seiner Musik XVIII. 58.]
Vocalmusik s. Singmusik.
Vorschlagen der rechten Hand auf dem Claviere bey kurzen Pausen XVII. VI. 32. beym Recitativ XVII. VI. 33.
Vorschlag, eine kleine wesentliche Manier VIII.
Vorschläge, sind nothwendig VIII. 1. ihre Bezeichnung VIII. 2. ihr Grund VIII. 3. ihr Vortrag VI. I. 9. VIII. 4. Bogenstrich dabey XVII. II. 19—23. anschlagende Vorschläge VIII. 5. 7. durchgehende, VIII. 5. 6. Vorschläge bey punctirten Noten

VIII. 8. 9. bey Trillern VIII. 10. IX. 8. 9. 10. ihr eigentlicher Sitz VIII. 12. ein Exempel davon VIII. 13. wo ſie Statt finden XIII. 32. wo ſie nicht Statt finden IX. 13. müſſen nicht zu häufig angebracht werden VIII. 9. was der Clavieriſt deswegen beym Accompagnement zu beobachten hat XVII. VI. 19.

Vortrag, muſikaliſcher wird mit dem in der Redekunſt verglichen XI. 1. 2. 3. der geſchleifeten Noten auf der Flöte VI. I. 10. der punctireten Noten V. 21. 22. 23. der Vorſchläge VI. I. 9. VIII. 3. u. f. [XVII. II. 19 ff.] bey der Kirchenmuſik XVII. VII. 12. bey der komiſchen Muſik XVII. VII. 13. bey der Tanzmuſik XVII. VII. 58. der neumodiſchen italiäniſchen Violiniſten XVIII. 60. 61.

— gleicher in einem Orcheſter XVII. 1. 7. 9. 10. wie er zu erlangen XVII. I. 11.

— guter, ein Theil deſſelben VIII. 18. die vornehmſten Eigenſchaften deſſelben XI. 10—20. iſt nöthig X. 22. XI. 5. im Adagio XVI. 5. u. f. im Allegro XII. 3. u. f. auf dem Clavicymbal XVII. VI. 5. auf dem Contraviolon insbeſondere XVII. V. 8. der Ripieniſten XI. 8. XVII. VII. 10—18.

— ſchlechter XI. 6. 7. deſſen Kennzeichen XI. 21.

Vorurtheil, darf nicht bey Beurtheilung einer Muſik herrſchen XVIII. 2—5. 10. von der Schädlichkeit des Flötenſpielens, wird widerleget E. 21. wider die Möglichkeit des Reinſpielens der Flöte, wird widerleget IX. 10.

W.

Wachſen der Stärke des Tones ſ. Ton.

Wärme, ihre Wirkung auf die Inſtrumente XVI. 3. 6.

Wahl, der Lebensart iſt behutſam anzuſtellen E. 1. 3. muſikaliſcher Gedanken E. 14. der Inſtrumentiſten zu einem Orcheſter, Fehler dabei XVII. 1. 2.

Waldhorniſten, ihr Platz bey einer Muſik XVII. I. 13. 15.

[*Walther, Joh. Jak.* S. 256 *Anm.*]

[Wiederholungszeichen. V. 27.]

Worte, wie in der Singcompoſition damit umzugehen IV. 17. Anm. XVIII. 71. 80. Anm

Z.

Zähne eines Flötenſpielers E. 4. IV. 7.

Zeichen, muſikaliſche, werden erkläret III. 3. V. 27.

Zeitmaaß, was es ſey V. 11. wer deſſen Gleichgewicht bey der Muſik am beſten unterhalten kann XVII. IV. 6. XVII. V. 1. Vortheile zu deſſen Haltung auf dem Flügel XVII. VI. 30. die unterſchiedenen Arten deſſelben werden beſchrieben XVII. VII. 49. 50. Regeln davon XVII. VII. 31—44. wie bey jedem Stücke das rechte zu treffen XVII. VII. 45. u. f. Fehler ſo dabey vorgehen XVII. VII. 32. 45.

Zögern in der Ausführung XVII. VII. 32

[Zoppa, alla XVII. II. 9.]

Zuhörer ſind von einem Concertiſten in Betrachtung zu ziehen XVI. 20—23. wozu ihr Beyfall dienen ſoll XVI. 33.

Zunehmen der Stärke des Tones ſ. Ton.

Zunge, ihr Gebrauch beim Blaſen der Flöte VI 1.

*Zungenſtoß [das hierher Gehörende kam in der Neuausgabe durchweg in Fortfall.]

Zwiſchenfarben, muſikaliſche, XIV. 25.

Zwiſchenſpiel ſ. Komiſche Muſik.

Druck von Radelli & Hille in Leipzig.

Anhang.

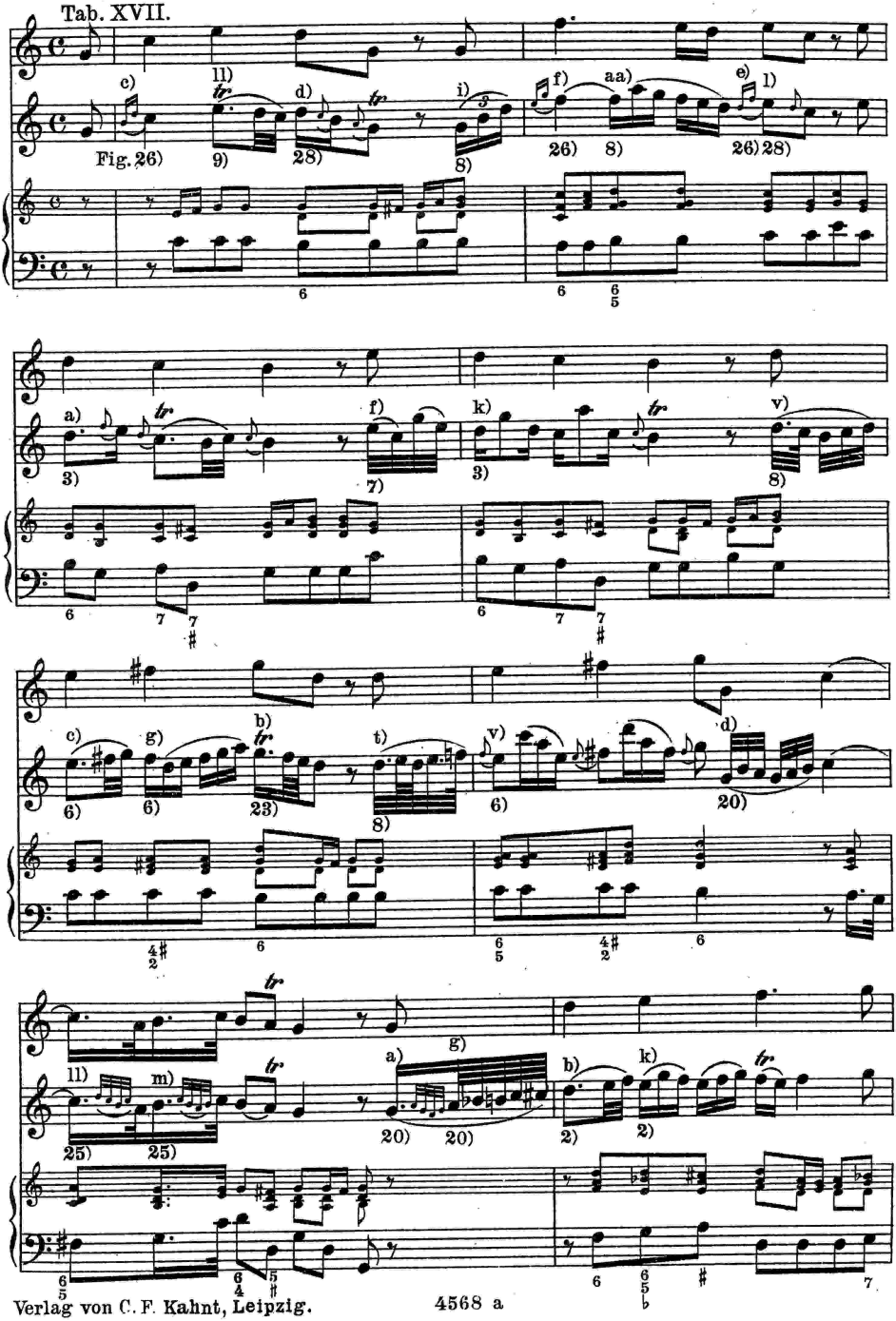
[Enthaltend die Notentabellen XVII—XIX und XXIV.]

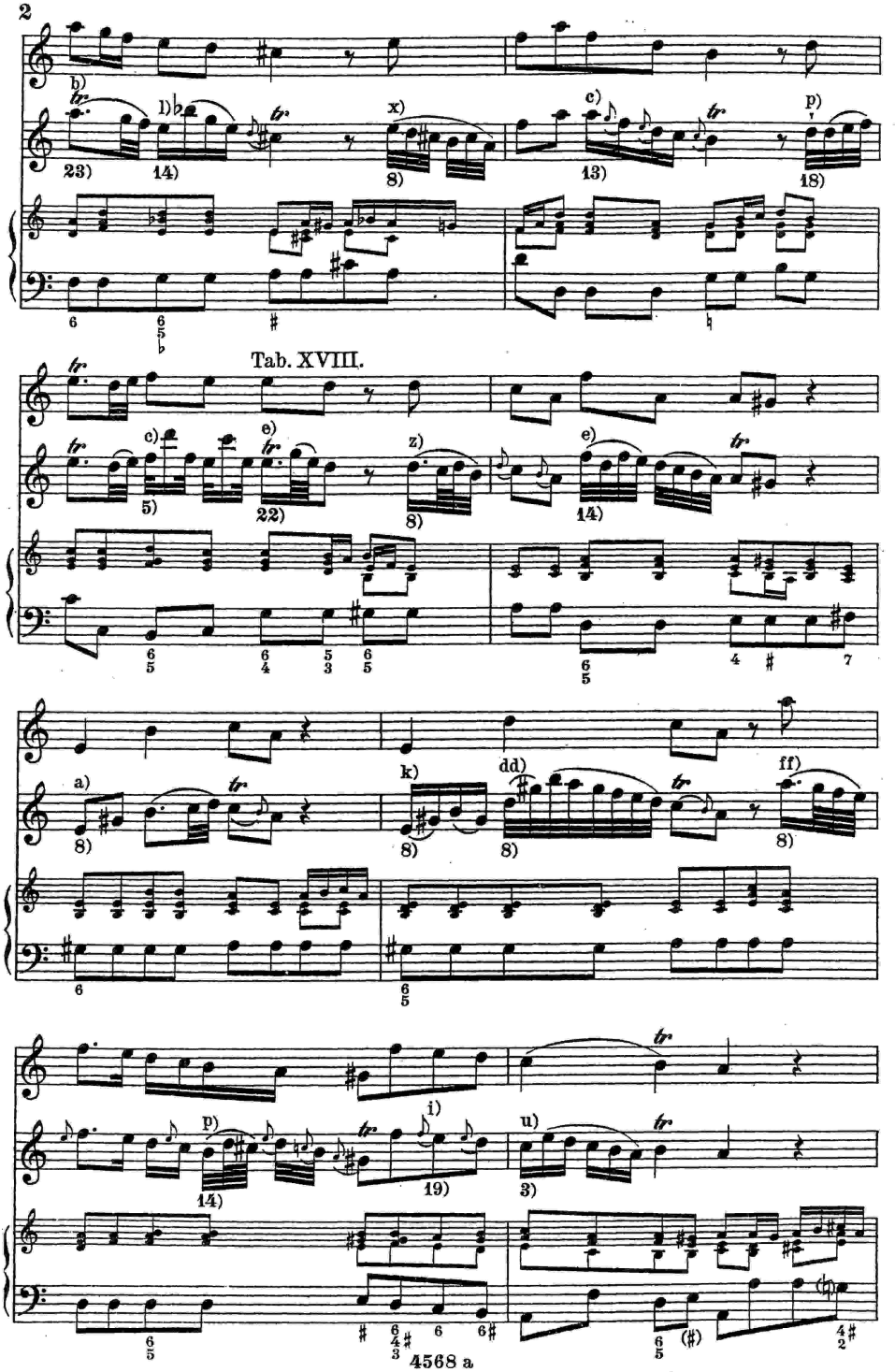
Anhang A (S. S. 92 f.) Tab. XVII-XIX.

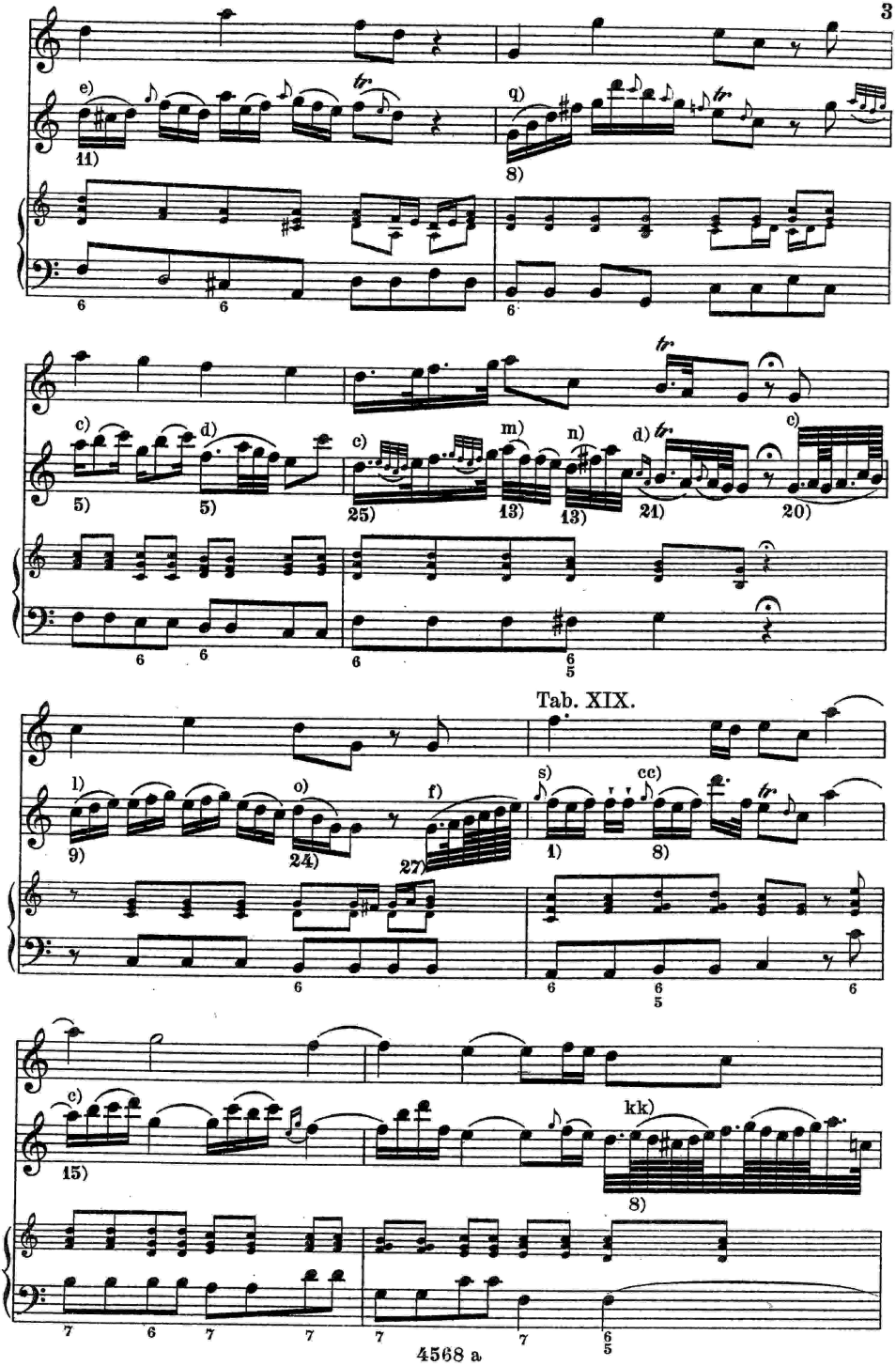
Adagio.

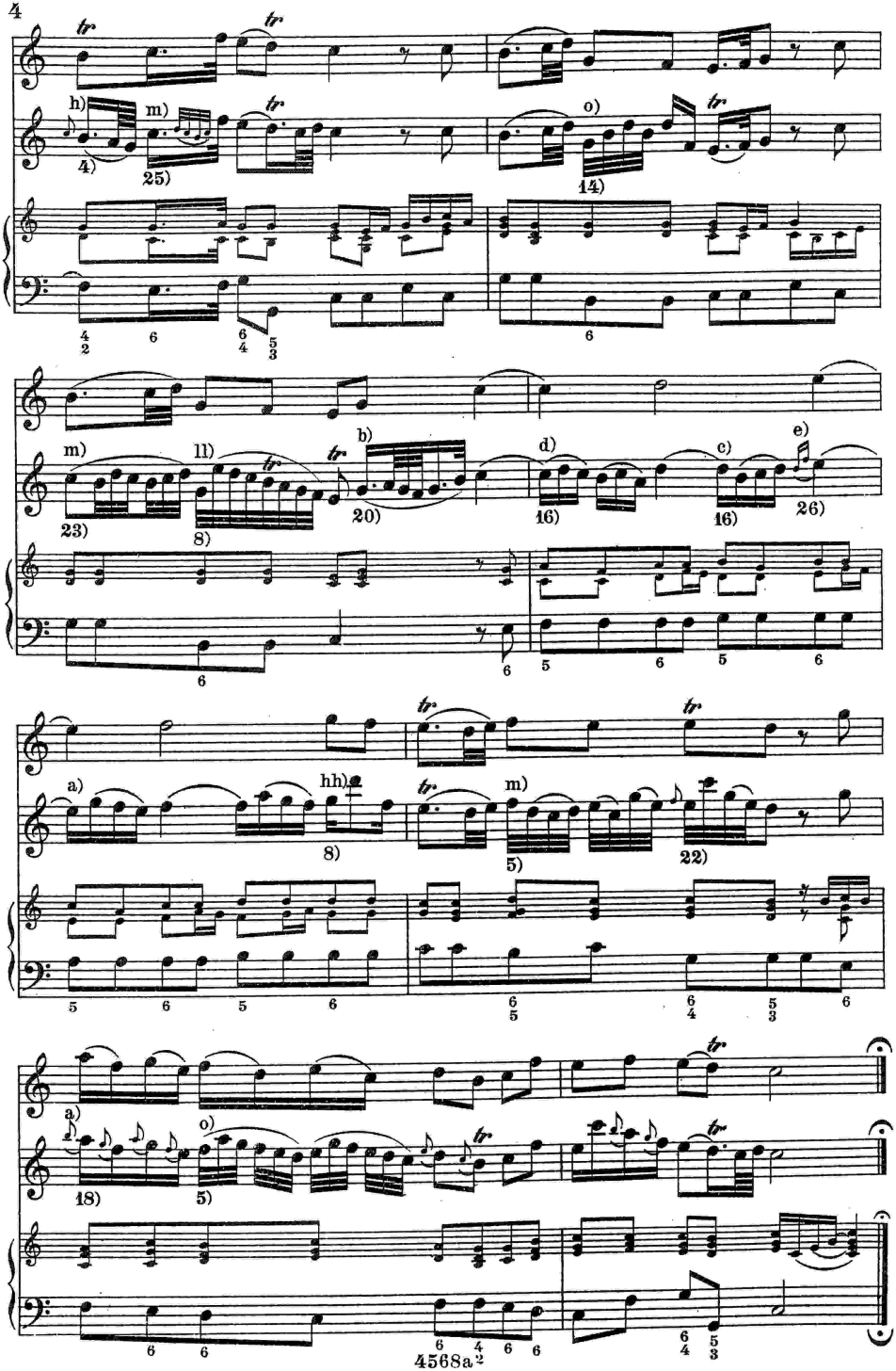
[Generalbaßaussetzung vom Herausgeber.]

Tab. XVII.



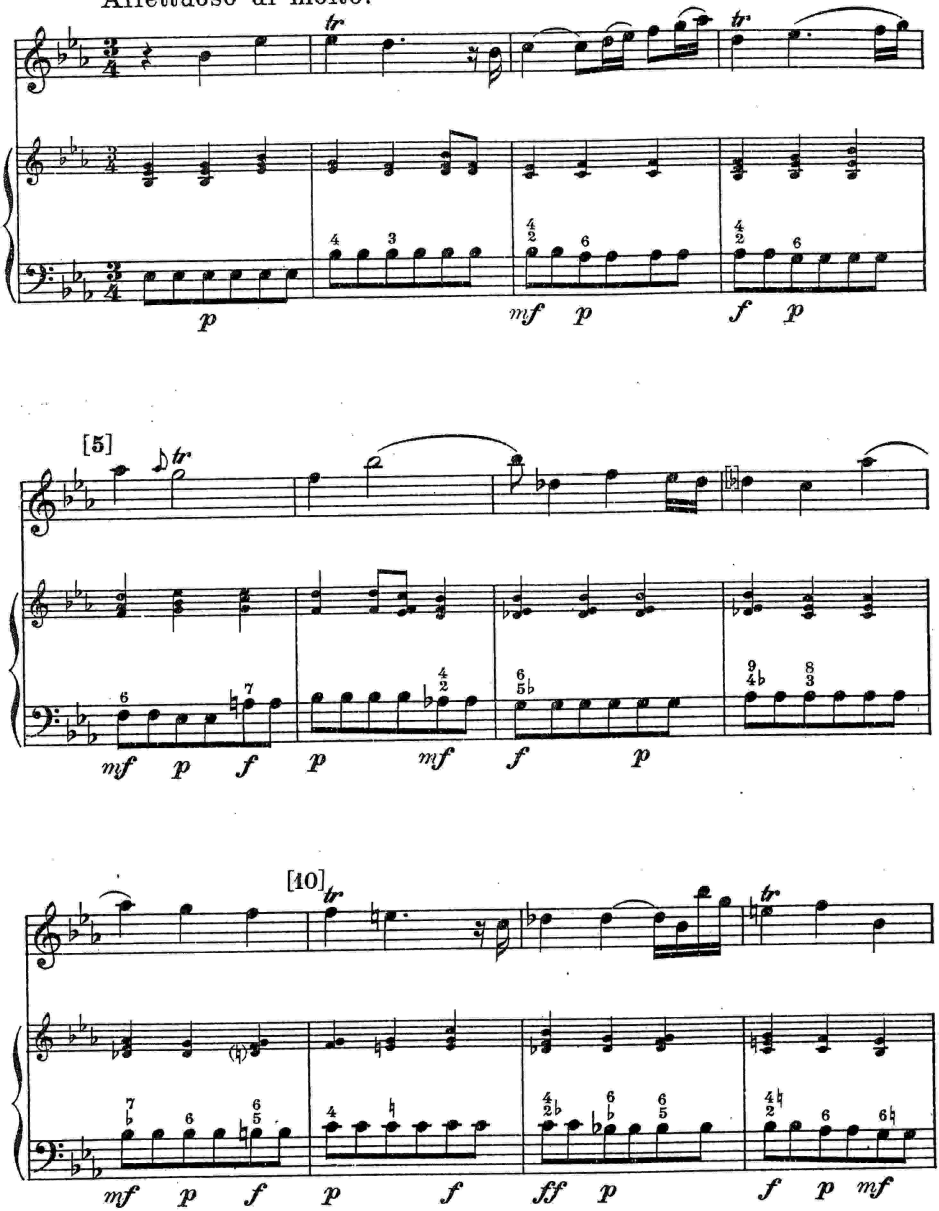

Tab. XVIII.

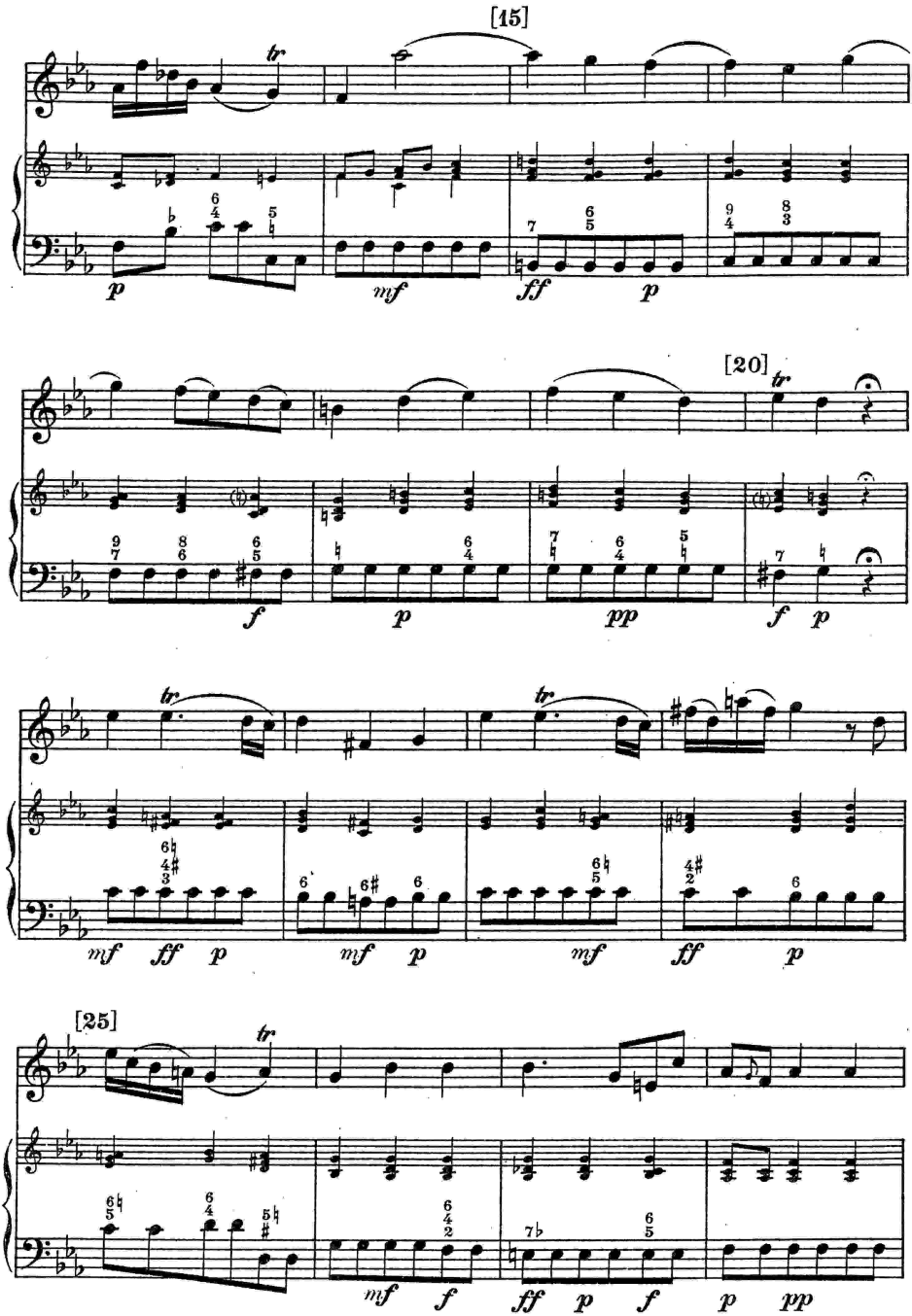

e)
11)
q)
8)
c)
5)
d)
5)
c)
25)
m)
13)
n)
13)
d)
21)
c)
20)
Tab. XIX.
l)
9)
o)
24)
f)
27)
s)
1)
cc)
8)
c)
15)
kk)
8)

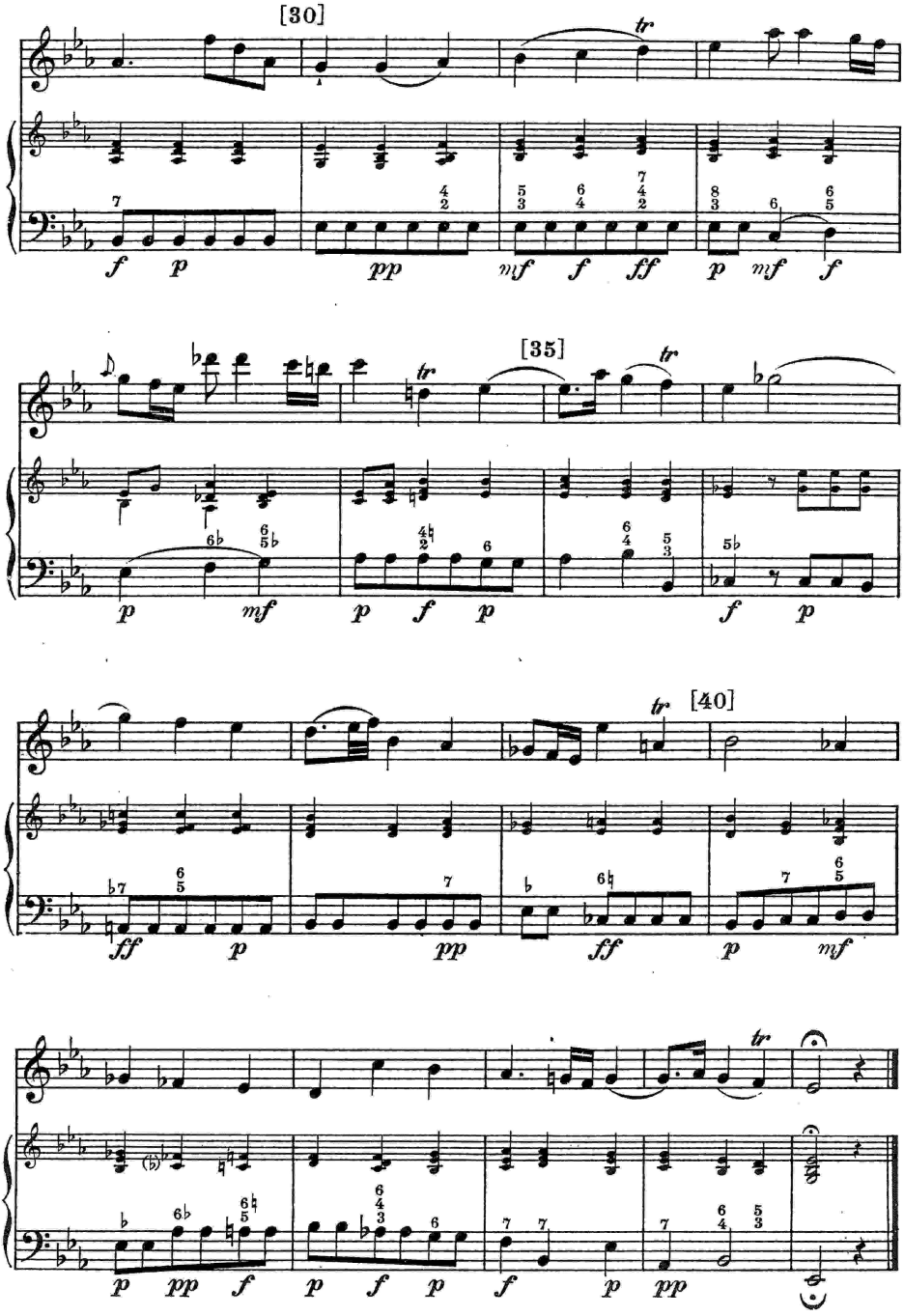

h)
m)
o)
4)
25)
14)
m)
ll)
b)
d)
c)
e)
23)
8)
20)
16)
16)
26)
a)
hh)
m)
8)
5)
22)
a)
o)
18)
5)

Anhang B. (S. S. 173.) Tab. XXIV. [Generalbaßaussetzung vom Herausgeber]

Affettuoso di molto.




[15]
[20]
[25]
tr
p
mf
ff
pp
f


[30]
tr
f p pp mf f ff p mf f
[35]
tr
tr
p mf p f p f p
[40]
tr
ff p pp ff p mf
tr
p pp f p f p f p pp